3 1761 03553 4502

16

3477

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DI

ADOLFO BARTOLI

TOMO SECONDO

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

1879

22278

LA POESIA ITALIANA

NEL

PERIODO DELLE ORIGINI

61006
8 | 10 | 05

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
—
1879

PQ
4037
B3
v.2

Proprietà letteraria e diritti di traduzione riservati.

Firenze - Tip. e Lit. Carnesecchi

A Carlo Combi

di Capodistria

Alla memoria degli anni che vissi a Venezia si accompagna sempre il tuo nome; si accompagna il caro ricordo della tua parola fraterna, che mi sostenne in tanti scoraggiamenti, che mi difese in tante lotte, che pianse con me in tanti dolori. Accogli dunque, o mio Carlo, la povera offerta di questo libro, come un omaggio alla grandezza del tuo cuore, alla elevatezza del tuo carattere e del tuo spirito; e come un segno insieme dell'amicizia riconoscente, che mi lega a te dal più profondo dell'animo.

Firenze, Aprile 1879.

Adolfo Bartoli.

CAPITOLO I

INFLUENZE PROVENZALI [1]

Strette relazioni congiunsero anticamente la Gallia meridionale e l'Italia; e queste relazioni andarono sempre più accrescendosi, a misura che i due paesi si scioglievano dai legami del feudalismo. Trattati di commercio e di alleanza strinsero già Marsiglia, Arles, Montpellier, Narbona, con Gaeta, con Genova, con Pisa; spedizioni di guerra si fecero in comune dai due popoli; nella Gallia si operò quella stessa rivoluzione municipale che aveva dato all'Italia i Comuni.[2] Quindi i legami tra i due popoli si afforzarono, si resero più continui e più intimi; e come l'Italia diede alla Provenza le sue istituzioni politiche, così questa in ricambio ci mandò un soffio della sua poesia.

Già fino dal secolo XII si ha memoria di trovatori discesi in Italia. Bernardo di Ventadorn

---

[1] Per le prove di quello che è detto in questo capitolo, vedi il mio libro *I due primi secoli della Lett. Ital.*, Milano, Vallardi, cap. II, § 2.

[2] Fauriel, *Hist. de la poés. prov.*

pare che seguisse il Barbarossa tra noi. Certo egli visitò le nostre terre, e forse, oltre i campi di Federigo e la corte di Ferrara, volle vedere anche i luoghi, dove erasi rifugiato dalle tentazioni del mondo il suo antico signore, il geloso marito della donna amata da lui, che lo aveva cacciato dal suo castello, Ebles di Ventadorn morto a Montecassino nel 1170. Che Bernardo lasciasse di sè gran fama in Italia non è da dubitare, dopo quello che ne dice il grammatico Boncompagno nel suo libro *De arte dictaminis.* E quanto al Barbarossa, sembra ch'egli molto si dilettasse de' canti dei trovatori; ed è noto quello che narrasi della corte tenuta da lui a Torino nel 1162, quando pretendeva di disporre, come supremo signore, della contea di Provenza.

Fra le più potenti famiglie feudali dell'Italia fu quella dei Marchesi di Monferrato, discendenti da un Aleramo, venuto, dicesi, dalla Francia in aiuto del marchese di Spoleto. A questo Aleramo l'imperatore Ottone I concedè molte terre nel 967. Nel secolo XII Guglielmo il Vecchio prese parte alla seconda crociata ed alle guerre di Lombardia in favore del Barbarossa. Sul finire del secolo stesso e nei primi anni del susseguente, tenne splendidissima signoria Bonifacio, succeduto ai fratelli Guglielmo III e Corrado.

La situazione delle sue terre prossime alla Francia, gli usi cavallereschi de' tempi, le tradizioni domestiche, e forse le memorie della ori-

gine della famiglia, fecero del Monferrato una seconda Provenza; i trovatori più famosi visitarono quella corte; Clavasio e Montevico rivaleggiarono con Aix e con Tolosa.

Ricordiamo, prima di ogni altro, Pier Vidal, il quale dopo avere percorsa la Catalogna, l'Aragona, la Castiglia, dopo aver visitato il castello di Saissac, Fanjan, Montrial, dopo avere rubato il famoso bacio alla viscontessa di Barral, dopo avere sposata a Cipro una greca, ed essersi creduto futuro imperatore di Costantinopoli, arriva finalmente alla corte di Monferrato, e quivi scrive verso il 1195 una poesia, dove alita un certo sentimento di nazionalità italiana.[1]

Un altro celebre trovatore che venne in Italia fu Rambaldo di Vaquieiras. Figliuolo di un povero cavaliere della Contea di Orange, che era tenuto per pazzo, Rambaldo si fece poeta di corte di Guglielmo IV di Orange. Dopo varie vicende, e dopo aver dati molti saggi del proprio valore poetico, abbandonò Orange nel 1189 o 90, e si incamminò verso l'Italia. Fermatosi a Genova, si abbattè in una donna, a cui dichiarò l'amor suo, e ne fu rigettato; ed egli ne compose una

---

[1] Raynouard, *Choix*, V, 339. Le poesie di Provenzali riguardanti fatti o persone della storia italiana sono moltissime. Ci basterà citare quella di Aymerics de Pegulhan (Raynouard, *Choix*, IV, 195), quella di Bernartz de Ventadorn (ivi; IV; quella di Guillems Figueira (ivi, IV, 202); quella di Peire Vidal (Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Spr.*, I, p. 25), quella di Bertran d'Alamanon (Rayn., *Ch.*, V, 72) ecc.

canzone bilingue, nella quale il trovatore fa parlare la donna in un linguaggio mezzo tra genovese e provenzale, e che potrebbe considerarsi come il documento più antico, dove rimangano vestigi di un dialetto italiano.[1]

Da Genova Rambaldo proseguì il suo viaggio per la Lombardia, dove forse errò qualche tempo, povero e disprezzato, di castello in castello, cercando fortuna, finchè non giunse alla corte di Monferrato. Quivi lo attendeva il favore del ricco e potente Bonifazio, e l'amore della sua leggiadra sorella Beatrice. Potrebbe formare argomento ad un lungo e singolare racconto questo amore del poeta per la bella castellana, che egli cantò sotto il nome di *Bel cavaliere*, avendola un giorno furtivamente veduta esercitarsi colle armi del fratello, dimenticate nelle sue stanze. Il povero trovatore non osava sperare corrispondenza dalla nobile dama, la quale dovè colla propria sua bocca incoraggiarlo a dichiararle il suo amore; e da quel giorno cominciò un legame molto intimo, che oltrepassò, probabilmente, i limiti cavallereschi.[2]

Molte poesie scrisse Rambaldo in onore di Beatrice, celebre sopra tutte quella del *Carros* (Carroccio), dove egli finge che tutte le donne muovano ad assalire il *Bel cavaliere*, perchè ella

---

[1] Vedi Appendice I.

[2] Vedi la Vita provenzale di Rambaldo in Mahn, *Die Werke der Troub.*, I, 358 sgg.

è a tutte loro tanto superiore, che esse vogliono contro di lei levare insegna, guerra, fuoco, fumo e polvere.

Muovono contro Beatrice cento e cento donne; fanno una città con torri, mura e fossati, ch'esse chiamano Troja, e scelgono a podestà madonna di Savoja. Si suona la campana, si dà nelle trombe, ed a Beatrice, che oscura la bontà e la bellezza di ogni donna e di ogni damigella, si manda la sfida ch'ella renda cortesia, giovinezza, pregio e valore. Da ogni parte accorrono donne di Lombardia, di Canavese, di Toscana, di Romagna; la città si vuota, e queste nuove amazzoni dell'amore, coperte di corazze, con gambali, archi e turcassi, muovono il loro carroccio contro Beatrice. La quale non si cuopre già di usbergo, ma solamente di pregio; e tutte coloro, colle quali si affronta, non possono sfuggire alla morte. Essa combatte da presso e da lungi, finchè tutta l'oste nemica non è sconfitta, e finalmente

Tante n'ha prese e diroccate e morte
Che 'l vecchio Comune si smaga e disconforta,
Sì che a Troja l'inchiude entro la porta.[1]

È agevole immaginare quanto rumore dovesse levare questa poesia, dove coi loro propri nomi erano indicate tante dame d'Italia e di Provenza,

[1] Vedi Appendice II. La traduzione di questi versi è del compianto Conte G. Galvani.

dame che probabilmente avevano fama di bellezza e di potenza; e come dovesse essere vivo il desiderio di sapere qual donna si nascondesse sotto quell'appellativo di guerra *Bel cavaliere*, il quale venuto a combattere di bellezza e di pregio, di quanto eravi di più pregiato e di più bello, tutto aveva vinto. Scoperto il mistero, pare che ne nascessero giudizj malevoli alla fama di Beatrice, e che essa cercasse di ritrarsi dall'amore del suo poeta. Ma li ricongiunse Bonifazio, per non essere privato della gioja e de' canti del trovatore, ed il racconto di quel fatto è pittura curiosa dei tempi.

Bandivasi frattanto la crociata da Innocenzo III; e morto il conte di Sciampagna che doveva esserne capo, i baroni di Francia scelsero in luogo di esso il marchese di Monferrato. Rambaldo poteva forse non seguirlo? Non seguire il protettore, l'amico, il fratello, col quale già aveva scambiate le armi, e diviso gioje, follie, pericoli? Il pensiero di Beatrice è vero che gli martella il cuore, e per essa è quasi sul punto di rimanere. Ma finalmente il dovere la vince; egli parte, assiste ai fatti di guerra, vede il suo marchese divenire imperatore, e ne riceve grandissimi doni, che fanno del povero trovatore un barone potente.

Anche in mezzo però alle nuove ed insperate fortune, il suo cuore vola sempre a Beatrice; da che gli è fallita la gioja d'amore, tutto il mondo gli pare un deserto; egli si teneva più ricco quando era amato da lei, che non ora che pos-

siede grandi terre e grandi averi. Nè il povero Rambaldo quando cantava così nel lontano e fatale Oriente, quando mandava il suo gemito di amore alla solitaria ed afflitta dama di Monferrato, sapeva che gli sarebbe giunta tra non molto la notizia della morte di lei; nè sapeva che avrebbe anche perduto il protettore, l'amico, il fratello d'armi, e che egli pure sarebbe caduto, mentre nel 1207 tentava fare scudo del proprio corpo a quello di Bonifazio, sorpreso in una imboscata dai nemici.

Insieme a Rambaldo di Vaquieiras altri trovatori frequentarono la corte di Monferrato, come Cadenet e Gaucelmo Faidit, il quale veniva a cercarvi la dimenticanza del suo infelice amore per Maria di Ventadorn. Ed a questi antichi provenzali che vennero in Italia tra il 1175 e il 1200, molti altri se ne aggiunsero dopo questo tempo. Se prima essi rivolgevano il passo alle nostre terre in cerca di fortuna, di amori, di avventure, più tardi ben altre ragioni li spinsero qua. La Crociata contro gli Albigesi spopolava la Provenza, che non era più terra per il gajo canto d'amore.

E l'Italia accolse con affetto quei poveri esuli, i quali andarono aggirandosi per le corti di Monferrato, dei Malaspina, degli Este, per la Lombardia, per la Marca Trevigiana, a Milano, a Como, a Verona, a Firenze; che si affollarono intorno a Federigo II, sperandolo vendicatore della patria straziata.

Aimerico de Pegulhan di Tolosa era già forse in Monferrato prima della Crociata; ma fu probabilmente per cagione di essa ch'egli si fermò in Italia, visitando successivamente la corte dei marchesi d'Este e quella dei Malaspina. Azzo VI fu suo protettore, ed il poeta ne pianse la morte. Un altro *Compianto* egli scrisse per la morte di Lodovico conte di San Bonifacio. Cantò Beatrice d'Este; fu accolto ed onorato da Guglielmo e Corrado Malaspina, ed anche la morte del primo di questi gl'ispirò una poesia nobilissima, piena di affetti e di memorie italiane.

Con Aimerico de Pegulhan tenzonava alla corte di Monferrato Alberto de Gapençois o de Sestaro, del quale si narra che morendo lasciasse tutti i suoi manoscritti ad una marchesa dei Malaspina; ed erano con essi Falconet, Peirol, Ugo de Bersie, Gui d'Uissel e Pistoleta, il quale fu amato e protetto anche dal duca Tommaso di Savoja, e soggiornò lungo tempo presso di lui a Torino.

Elia Cairels visse alla corte di Guglielmo IV di Monferrato, e ad esso rimproverò acerbamente di non tentare di riconquistare il regno di Tessalonica. Visitò pure il Monferrato, la corte d'Este e quella dei Malaspina, Folchetto de Romans; e presso gli Este trovò ricovero Guglielmo de la Tour; e Ralmenz Bistors fu accolto dai marchesi d'Este, e cantò una donna Costanza, probabilmente la figlia di Azzo VII; come alla corte stessa

furono ospitati Messonget e Pietro Villems, che dopo avere celebrata Giovanna d'Este disse le lodi di Cunizza, passando dagli Estensi ai signori di Verona, e finalmente a Saluzzo. Ugo de Saint-Cyr viaggiò per la Lombardia e per la Marca Trevigiana. Visitarono pure la Lombardia Arnaldo Catalans e Guglielmo Figuieiras, come più tardi sembra che fosse a Firenze Raimondo de Tors.

La satira storica dei trovatori si aggirò principalmente intorno alle guerre degli imperatori tedeschi contro l'Italia, alla lotta tra i re di Francia e quelli d'Inghilterra, alla Crociata contro gli Albigesi, e allo stabilimento di Carlo di Angiò in Provenza. I trovatori furono quasi tutti ghibellini; ed il loro ghibellinismo si accrebbe così dopo le crudeltà della Crociata, da diventare odio veemente contro tutto ciò che rappresentava il principio guelfo. È quindi naturale che essi accorressero a Federigo II, e naturale che egli gli accogliesse e si giovasse di loro.

Presso lo Svevo cercavano rifugio Rambaldo di Beauseu, Bertrando d'Alamanon, Augier de Vienne, oltre molti dei già ricordati, Aimerigo de Pegulhan, Elias Carrel, Folchetto de Romans, Guglielmo Figuieiras. Quest'ultimo, dopo avere sfogato il suo sdegno contro la chieresia cattolica, abbandonata Tolosa, venne in Italia, e di qui scagliò contro Roma le sue terribili serventesi. [1]

---

[1] Ved. Mahn, *Gedichte der Troub.*, I, pag. 84, 89.

Accanto a tutti questi trovatori provenzali che in tempi diversi e per diverse cagioni si sparsero per le terre italiane, stanno molti italiani che cantarono in lingua provenzale.

Poco dopo la metà del secolo XII, tra gli erti monti della Lunigiana nasceva Alberto Malaspina, figliuolo di quell'Obizzo che difese Tortona contro le armi del Barbarossa, antenato di quel Corrado, a cui Dante diceva nel Purgatorio:

> La fama che la vostra casa onora,
> Grida i signori e grida la contrada,
> Sì che ne sa chi non vi fu ancora;

e antenato pure di quel Guglielmo, che, come già notai, fu celebrato nei versi di Aimeric de Pegulhan, il quale amò la moglie di lui, la *buona contessa Beatrice.*

Alberto, non solo ricevè alla sua corte i trovatori, non solo fu *valente* e *largo* e *cortese*, ma egli stesso (dice il suo biografo) seppe ben fare *coblas e serventes e cansons.* Ricco di possedimenti in Lunigiana, nel contado di Tortona e nella Marca superiore di Genova, marito di una sorella di Bonifazio II di Monferrato, e forse compagno a lui nella Crociata Bisantina, Alberto conduceva la vita fortunosa di barone quasi sempre nell'Alta Italia.

Un giorno entrò nel suo castello il marchese di Monferrato accompagnato da Rambaldo di Vaqueiras, e vi entrò per rapire la bella Seldina da Mare, mentre era seduta alla tavola stessa

del Malaspina, onde darla a Ponzio d'Auguillar che moriva di amore per lei. Questo fatto diede più tardi occasione a una tenzone tra Alberto e Rambaldo, la quale, oltre a testimoniarci il valore poetico del Malaspina, ci è documento curioso dei costumi del tempo.[1]

Il trovatore italiano invade l'emulo con una strofa ostile e beffarda. E il provenzale rispondendo dice: voi avete cento volte spergiurata la vostra fede per cupidigia di ricchezze, e perciò i genovesi si richiamano di voi, chè voi *impediste loro la strada.* Queste parole, che vengono a dire, vi faceste assassino di strada, trovano il loro commento nelle parole di un cronista contemporaneo, il quale narra infatti che i marchesi di Gavi (cioè i Malaspina e consorti) invasero la strada, *Stratam invaserunt et plures torsellos Januensium et Astensium ceperunt et in castrum Tassariae se receperunt.*

Ma lo strano è che il Malaspina invece di negare il fatto, quasi lo confessa e se ne vanta, in quei versi che dicono: Per Dio, Rambaldo, di ciò vi porto guarentigia, che molte volte per desiderio di donare, ho tolto gli averi altrui, ma non per avarizia o per tesori che volessi ammassare.[2]

---

[1] Mahn, op. cit., IV, 122.

[2] Per dieu, Rambaut, daissous port garentia,
Que maintas vetz per talan de donar,
Ai aver tout e non per manentia,
Ni per thesaur q'ieu volgues aiostar
.....

Voi però ho visto cento volte per Lombardia andare a piedi a guisa di tristo giullare, povero di averi e disgraziato d'amici, e a voi fu grande benefizio che io vi donassi da mangiare.

L'ardire del Malaspina nel confessare le sue ruberie è certo un tratto molto caratteristico del secolo.

Le altre poesie che ci avanzano del trovatore italiano, sono una tenzone o *giuoco partito* con Gaucelmo Faidit, il cui argomento è, se sieno maggiori i beni o i mali di amore; ed un dialogo poetico tra lui ed una donna, che si riavvicinerebbe piuttosto al genere della poesia popolare.

Dalla piccola corte del trovatore di Lunigiana passiamo a quella splendidissima dei marchesi d'Este; dai pinnacoli Apuani, dove anche oggi torreggiano gli abbandonati castelli dei Malaspina, volgiamo lo sguardo alla superba Ferrara, lieto ritrovo un giorno di poeti e di amori, ed oggi, anch'essa, solitaria e mesta. Maestro Ferrari nacque a Ferrara, e visse alla corte Estense. Di lui così scrive il biografo provenzale: « Maestro Ferrari fu da Ferrara, e fu giullare, ed intendette meglio di poetar provenzale che nessun uomo che fosse mai in Lombardia; e meglio conobbe la lingua provenzale, e seppe molto bene lettere, e scrisse meglio che uomo del mondo, e compose molti buoni libri e belli. Fu uomo cortese della persona, e buono appresso Dio, e volen-

tieri servì ai baroni e ai cavalieri, e tutto il suo tempo stette nella casa d'Este. E quando accadeva che i marchesi facessero festa a corte, i giullari che arrivavano là e che s'intendevano di lingua provenzale, tutti andavano a lui e lo chiamavano loro maestro. E se alcuno veniva che si intendesse meglio degli altri, e che facesse questioni di suo proprio trovare e d'altrui, maestro Ferrari gli rispondeva all'improvviso, così che egli era reputato per un campione del gajo sapere alla corte del marchese d'Este. Egli non fece più che due canzoni ed una retroenza, ma fece bensì sirventesi e cobbole delle migliori del mondo, e fece un estratto di tutte le canzoni dei buoni trovatori del mondo .... Maestro Ferrari, quando era giovane, s'intese in una donna che ebbe nome madonna Turca, e per essa fece molte buone cose. E quando fu divenuto vecchio, poco andava attorno, ma andava a Treviso da messer Girardo da Camino e dai suoi figli, che gli facevano grande onore, e lo vedevano volentieri, e gli erano larghi di donativi per la bontà di lui e per l'amore del marchese d'Este». Questa vita è assai importante per la storia dei costumi di quel tempo, come anche per quella della poesia provenzale. Quei trovatori che vanno a Ferrara a rallegrare coi loro versi le feste del marchese d'Este, questo poeta che risponde improvviso alle loro tenzoni, che copia di sua mano le opere dei trovatori più celebri; questo vecchio che va da

Ferrara a visitare l'amico, signore di Treviso, e vi è accolto a grande onore, tutto ciò ne presenta un quadro originale ed interessante dell'epoca.

E come Ferrara, ebbero pure i loro trovatori Genova e Venezia. Lanfranco Cigala genovese fu trovatore filosofo, da porsi accanto a Giraldo de Bornelh, a Cadenet, a Piero Corbiac. Nacque di nobile condizione, fu giudice e cavaliere nella sua città. Cantò nei suoi versi una fanciulla di casa Cibo. Oltre i canti di amore, si ha un serventese fatto nel 1248, mentre san Luigi si apparecchiava alla Crociata, alcune tenzoni, ed un altro serventese che ha per noi un interesse maggiore. Si combatteva tra il papato e l'impero la seconda gran lotta, quando nel 1242 Bonifazio III di Monferrato, Manfredi marchese del Carretto ed i marchesi di Ceva, abbandonata la parte imperiale (e dicesi per denaro) si obbligarono nelle mani del legato apostolico di farsi campioni di Roma. Più tardi sembra che Bonifazio ritornasse tra i partigiani di Federigo. Contro questa mutabilità si scaglia fieramente il Cigala in un sirventese che è per l'Italia come un canto storico, e che ha i caratteri di una eccessiva violenza, tale che esce persino in certi luoghi dai limiti che il gusto letterario imponeva a questo genere di composizioni. [1]

A Genova insieme con Lanfranco Cigala troviamo Guglielma de' Rosieri, Simon Doria e Ia-

[1] Rayn., *Choix*, IV, 210. Cfr. *Hist. Litt. de la France*, XIX, 562.

copo Grillo, che tutti composero poesie in lingua provenzale. Si ha una tenzone di Guglielma col Cigala, un'altra tenzone col Cigala stesso del Doria e col Grillo, tutti nobili genovesi. Ed in un altro genovese c' incontriamo pure, la cui vita si intreccia con quella di un trovatore veneziano. A Bonifazio Calvo non parve più terra propizia la propria patria, e andò cercando migliore fortuna alla corte di Castiglia, dove cantò l'amore e la guerra: ultimi suoni della lira occitanica che andavano a cercare protezione ad Alfonso il Magnanimo, ultimo loro protettore. Ma dalle lontane terre Castigliane egli si ricordò della patria. Genovesi e Veneziani si contrastavano l'Oriente: un tempio di Acri dedicato a san Saba diede pretesto a feroce guerra. Bonifazio Calvo parve sentire il suono fratricida di quelle armi, e mandò ai suoi vinti genovesi un fiero canto ispirato dall'amore di patria e dallo sdegno per le sue discordie. E le parole di lui furono udite, nelle prigioni di Genova, da un nobile veneziano, Bartolommeo Zorzi, che contro il Calvo difende la sua diletta città, anch'esso in un canto provenzale, che è pure per l'Italia un altro canto istorico; e che poco dopo, scosso dalla notizia della uccisione di Corradino, alza la sua voce in difesa dell' assassinato Svevo, in un compianto pieno di forza e di eleganza.[1]

[1] Raynouard, *Choix*, IV, 232; V, 60.

Ed eccoci ora dinanzi ad un altro italiano, che poetò in provenzale, e che toccato dalla mano fatata di Dante ne ha acquistato l'immortalità.

Noi non ci occuperemmo oggi di Sordello, più che degli altri italiani che scrissero poesie provenzali, se non rimanessero i versi della Divina Commedia, che hanno circondato il capo del mantovano di un'aureola di luce e di gloria. Ma che cosa fu veramente questo fortunato trovatore? Grandi oscurità rimangono nella vita di lui. Rolandino, un povero cronista del secolo XIII, parlando della nascita e dell'origine di Ezelino III, dice che egli ebbe per figliuola Cunizza, la quale fu data in moglie al conte Rizardo di San Germano. E dice poi che codesta Cunizza fu rapita da Sordello, e che di lei corse voce *ipsum Sordellum concubuisse.* Un racconto di amori segreti tra Sordello e Cunizza ci è dato ancora da Benvenuto da Imola, il quale narra di aver sentito dire che Cunizza faceva entrare di notte Sordello presso di lei per una porticina, posta presso alla cucina del palazzo di Verona, in una straducola sempre sudicia di escrementi di majali, tanto sudicia che l'amante era costretto di farsi portare in braccio da un servo fino alla porta. Aggiunge Benvenuto che Ezelino, informato del fatto, si travestì da servo, e portò Sordello al convegno amoroso, e l'andò poi a riprendere; e che allora si scoperse, dicendo all'atterrito poeta: *sufficit; de cetero abstineas accedere ad opus tam sordi-*

dum per locum tam sordidum. Un biografo provenzale racconta che Sordello, bell'uomo e gran donnaiolo, fu amante di madonna Cunizza e la rapì al marito; che poi sposò di nascosto una fanciulla degli Estrus, i cui fratelli sdegnati volevano ucciderlo, ond'egli si rifugiò presso il conte di Provenza, e là amò un'altra donna, che egli chiamava nelle sue canzoni *dolça enemia.* Da tutti questi fatti è venuta naturalissima la domanda: come mai un tale seduttore di donne, un tale poeta libertino possa essere *l'altera e disdegnosa anima lombarda* dell'Alighieri; come mai egli possa essere dipinto *nel muovere degli occhi onesto e tardo*, e *simile a leon quando si posa*; perchè Dante abbia voluto davanti a lui erompere in quella improvvisa e magnanima esplosione di patriottismo: *Ahi serva Italia di dolore ostello* .... Quale relazione esiste tra i fatti che conosciamo del Sordello trovatore col Sordello Dantesco? Come ha potuto l'Alighieri farci dello scostumato poeta una pittura che sembra tanto lontana dal vero? Perchè il cantore della *rettitudine* l'ha egli messo nel purgatorio piuttosto che all'inferno, accanto al povero Paolo che almeno amò una sola Francesca? Ma, e Cunizza non è stata forse da Dante messa molto più su del suo amato Sordello, non è stata proprio allogata in paradiso, tra Carlo Martello e Folchetto? Cunizza che ebbe tanti mariti e tanti amanti da non potersi contare, Cunizza che un vecchissimo com-

mentatore della Divina Commedia chiama senza complimenti *magna meretrix*, e della quale un altro dice ch'ella era così larga del suo amore, che le sarebbe parsa villania negarlo a chiunque l'avesse chiesto, questa Cunizza siede beata nel Paradiso Dantesco. Perchè? non lo sappiamo davvero. E di Sordello conosciamo noi intera la vita per poter asserire che male gli si addica quello che Dante ne scrive? Intanto noi abbiamo un *de ipsius famiglia* di Rolandino che potrebbe farcelo credere legato di parentela ai terribili Da Romano. Abbiamo Benvenuto da Imola che lo dice *nobilis et prudens miles*; un biografo provenzale lo chiama *gentil cattano*; Iacopo della Lana, *uomo di corte*. Dante stesso nel libro del Volgare Eloquio lo esalta come *tantus eloquentiae vir*. Ancora, Benvenuto da Imola gli attribuisce un'opera intitolata *Thesaurus thesaurorum*, e spiega che Dante lo pone separato dagli altri,

> un'anima che posta
> Sola soletta, verso noi riguarda,

per ragione di eccellenza. Tra le poesie di Aimerico de Pegulhan ce n'è una che termina così: il messaggere porti il mio canto a Sordello, a fine che egli, secondo il suo costume, ne dia leale giudizio. Lo che, come osserva Fauriel, sembra accennare che Sordello era considerato come una specie di giudice e di arbitro in fatto di poesia provenzale. Il papa Clemente IV, rimproverando

a Carlo d'Angiò la ingratitudine e la durezza della sua condotta, gli dice: Sordello tuo cavaliere languisce a Novara, egli che meriterebbe bene di essere riscattato per sè stesso, e che tanto più bisogna riscattare per ragione dei suoi servigi.

Da tutto questo ci pare che resulti già chiaro come Sordello dovesse essere qualche cosa di più che un semplice poeta d'amore. Ma non abbiamo noi forse un documento, un canto, proprio di lui, della sdegnosa anima Lombarda, che ci dice come egli volgesse l'animo ad alte cose? Sordello non è forse l'autore del Compianto in morte di Blacas? Blacas è il tipo del cavaliere, il tipo del cortese e largo donatore, del barone cavalleresco. Sordello canta la sua morte, e per cantarla imbandisce un banchetto, cioè distribuisce ai principi d'Europa un poco del cuore di Blacas, dicendo che ognuno di essi ne ha bisogno, ha bisogno di mangiare di quel cuore per essere forte, valoroso, buono, valente.

In simili occasioni (i compianti abbondano nella letteratura provenzale) i poeti occitanici non avevano scritto che dei lamenti monotoni, dei luoghi comuni, delle frasi rettoriche, come quelle, presso a poco, che leggiamo nelle odierne necrologie. Nel motivo, nel metro, in tutto l'insieme della poesia di Sordello ci è invece la rivelazione di cosa nuova: le lodi al morto barone servono di occasione per far la satira dei vivi,

e (quel che interessa notare) dei vivi, potenti e pronti, dove occorresse, alla vendetta. Questo tema del cuore mangiato, e distribuito tra i vigliacchi principi del suo tempo, perchè se ne cibino, e perchè dal fiero pasto derivi loro qualcheduna delle virtù dell'estinto, piacque all'età di mezzo, e se ne fece imitatore Bertrando di Allamanon, il Boccaccio, Dante istesso, nella *Vita Nuova*:

..... d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea.

Nè, del resto, era tema nuovo, poichè si ritrova nel Lai d'Ignaurés, nella Dama di Fayel, nella leggenda tedesca di Brennberger ed altrove. Nuovo era farne l'applicazione che ne fece Sordello, invitare a mangiarne l'imperatore di Roma, il re inglese, perchè è poco coraggioso, il re d'Aragona, quello di Navarra, il conte di Tolosa e il conte di Provenza; e il far ciò era segno non dubbio d'alto animo, era prova certa d'ingegno molto da più che di uno dei soliti belatori di gorgheggi amorosi.[1]

Come la prova istessa ci viene da altri componimenti poetici del Mantovano, dal sirventese scritto in occasione della pace tra il conte di Tolosa e il re Luigi IX, e dall'altro, più celebre, contro i costumi del suo secolo, i quali ci mostrano chiaramente il nostro poeta mescolarsi ai

[1] Vedi Appendice III.

fatti sociali e politici del suo tempo, e salire (come ha detto Diez) alla tribuna del Fòro, per far sentire la sua libera parola ai principi e ai popoli.

Sia pure che la sua vita fosse sregolata: le sue canzoni, le testimonianze dei contemporanei non ci lasciano luogo a dubitarne. E che per ciò? Sarebbe forse il primo Sordello, a cui piacquero le belle donne, pur serbando nel petto cuore nobile, fiero, generoso? E sarebbe stato Dante quello che avesse potuto scagliare la pietra contro il gentile mantovano?

E del resto non è forse chiaro che solamente al poeta che aveva così fieramente cantato la morte di Blacas, potea l'Alighieri mettere in bocca i fieri versi che chiudono il VII del Purgatorio? In codesti versi si ripete precisamente quel che già Sordello aveva osato scrivere dei principi del suo tempo. Codesti versi sono la spiegazione chiara ed evidente della identità tra il Sordello storico ed il Sordello poetico.

Noi non sapremmo dubitarne: e da tutto questo la figura del trovatore mantovano, del poeta politico, dell'ardito scrittore de'serventesi, c'ingigantisce davanti, e ci apparisce chiara la ragione, per cui l'Alighieri riserbò a lui una tra le più belle pagine della sua seconda Cantica: a lui, a questo Don Giovanni dei romanzi amorosi, rapitore di donne e flagellatore di principi, mescolato ai casi del terribile Ezzelino, e severo censore del suo secolo: povero e altero, poeta e

politico: sventurato in vita e felicissimo in morte, per essere assunto alla gloria del poema Dantesco.

Anche Bologna ebbe il suo trovatore, quel Buvarello che fu potestà di Milano nel 1208 e di Genova nel 18; ambasciatore di Bologna a Ferrara e al Legato d'Innocenzo III a Modena; commissario dell'esercito bolognese contro Pistoja, ed ambasciatore dei Genovesi a Federigo II; e che si dilettò dell'arte di trovare, come attestano le sue poesie del Cod. Estense: e fu insieme protettore di trovatori, e specialmente di Pietro Raimondo di Tolosa, il quale ne lodava la liberalità. Essendo a Genova esortò il Marchisio a proseguire gli annali del Caffaro. Amò Beatrice figliuola di Azzo VI di Este, e a lei sono dirette alcune delle sue poesie. Così nel XIII secolo le più gravi cure di Stato non impedivano di cogliere i fiori della poesia, e tale che oggi sedeva governatore di popoli, domani si produceva poeta nelle sale del castello feudale.

Forse un altro Malaspina è da porre fra i trovatori italiani, quel Lanza marchese, di cui resta una poesia contro Pier Vidal, il quale lo rimproverava di aver venduto più castelli di quello che vecchia femmina non venda galline e capponi.

E forse fu pure dei Malaspina quella dama Isabella, che alla corte di Monferrato vide ed amò Cairels, il quale la riamò, e in bellissimi versi ne celebrò le bellezze, e l'accompagnò col suo canto quando ella partì per Terrasanta.

Altri nomi più oscuri di trovatori italiani sono quelli del piemontese Pietro della Rovere, di Uc da Pena genovese, di Guglielmo di Silvacana, di Paolo Lanfranchi pistojese o pisano, di Migliore degli Abati fiorentino, ricordato nelle Cento Novelle, di Luca Grimaldi che alcuno crede scrivesse satire contro Bonifazio VIII, e di altri.

Fra gl'italiani dovremmo porre anche quel

> Folchetto ch'a Marsiglia il nome ha dato
> Ed a Genova tolto .....

quel Folchetto, anch'esso beatificato da Dante, che figliuolo di un mercante genovese, festeggiato alle corti di Provenza, di Montpellier, di Tolosa, amante di Adelasia di Barral, di Laura di Saint-Iorlan, di Eudoxia figliuola di Alessio Comneno, finì poi vescovo di Tolosa, e feroce vescovo, collegato ai crociati che andavano a distruggere la sua povera patria.

Trovatori italiani furono pure, Nicoletto da Torino e Pietro della Caravana. Il primo di essi celebra i gesti di Federigo II in una sua tenzone con Giovanni d'Albuzone, canto storico di eminente importanza, al pari del sirventese di Pietro della Caravana, che nel tempo stesso, nell'anno 1236, grida ai Lombardi, guardatevi, se non volete esser ridotti peggio che schiavi; guardate la Puglia derubata, altrettanto avverrà di voi se non odierete la gente di Alemagna: e sempre ripete il ritornello finale, Lombardi guardatevi, se non vo-

lete esser ridotti peggio che schiavi.[1] In questo sirventese il metro, lo stile, il ritornello, tutto ci fa sentire la poesia destinata al popolo, e questo ci fa pensare che il popolo dovesse verso la metà del XIII secolo intendere la lingua provenzale.

E così tutta l'Italia risuonò della poesia occitanica, la quale imponeva la propria lingua ai poeti dei paesi, dove essa si stabiliva; così trovatori provenzali e trovatori italiani si mescolarono insieme nelle nostre corti, cantarono le nostre donne, i fatti della nostra storia, le imprese dei nostri principi; accorsero alle feste dei castelli e delle piazze, vissero in mezzo al nostro popolo, lo abituarono a nuovi suoni, a nuove armonie; e lasciarono tra noi impressioni tanto profonde, che alcuni dei primi canti italiani parvero quasi provenzali.

Sarebbe stato meglio, forse, se non fosse stato così. Ma poichè così fu, noi non traviseremo certo i fatti, non li tireremo a dire quello che non dicono. Una grande influenza esercitò sull'arte italiana questo periodo letterario italo-provenzale, e lo vedremo in seguito.

---

[1] Vedi APPENDICE IV.

CAPITOLO II

INFLUENZE FRANCESI

E PRIMI TENTATIVI DIALETTALI ITALIANI

Non ho ancora finito di parlare delle influenze straniere che determinarono l'apparire della letteratura italiana, e che impressero uno speciale carattere alle sue prime manifestazioni.

La Francia ebbe nel medioevo due letterature, diverse per lingua, per contenuto, per lo spirito che le animò, per le cagioni, da cui mossero, per l'arte, onde si vestirono.

Nel mezzogiorno, le ricche, eleganti e pompose forme della lirica, l'amore e la satira, le raffinatezze della canzone trovadorica, le eteree e vaporose aspirazioni dell'amore cavalleresco, i taglienti sarcasmi del sirventese, i giuochi di spirito della tenzone: tutto un mondo soggettivo, un riflesso della coscienza, della ridente coscienza di quel felice popolo meridionale che viveva dei raggi

del suo sole, delle feste della sua natura, degli splendori dei suoi castelli, dei baci delle sue donne: artista gajo e spensierato che librandosi sulle agili ali del canto non cercava che le limpide atmosfere, i cieli sereni, la luce, i fiori, la felicità.

Tutto il rovescio al settentrione, dove predominò invece il canto epico, il canto celebratore degli eroi, e dove si sviluppò tutta una severa letteratura, in quella lingua d'oïl, che doveva poi diventare la lingua unica della letteratura francese.

Io non starò qui a fare, perchè sarebbe inutile, la storia del come sorga, si sviluppi, si elabori un'epopea. Ma ricorderò solamente come dovesse esserci in un dato momento del medioevo una situazione analoga alla fase poetica dei tempi antichi, la quale trasse gli spiriti a effondersi, a celebrare gli eroi, a oggettivare quelle impressioni profonde che gli uomini avevano ricevuto, in quello stato, in cui si trovavano, di una quasi fanciullezza delle menti, aperte ad ogni fede, ad ogni immaginazione, ad ogni più fantastico commuoversi delle più delicate fibre del cervello e del cuore.

A noi riesce oltremodo difficile figurarci un tale stato psicologico. Noi che abbiamo già di tanto oltrepassato l'età teologica e l'età metafisica della storia, noi che viviamo nel secolo della scienza e del metodo positivo, non possiamo far altro che portare il nostro scarpello anatomico

sulle produzioni spontanee dei secoli della poesia, quando la poesia si viveva, si respirava; quando essa compenetravasi a tutta la vita, quando l'uomo durava fanciullo fino alla più tarda età, e trasmetteva alle generazioni seguenti il suo tesoro di tradizioni, di canti, di storie strane, di miracoli impossibili, come un deposito sacro, che nel corso dei secoli si elaborava, e dal quale nasceva poi l'epopea.

Carlomagno aveva lasciato di sè una profonda e grande memoria presso i popoli dell'Europa. La leggenda si era ben presto impadronita di lui. Io ebbi già occasione di parlare della Cronaca del Monaco di San Gallo,[1] che è il documento, dove ci si mostrano i primi germi di codesta leggenda. La quale andò poi ampliandosi in guisa che il personaggio leggendario prese interamente il posto del personaggio storico, e divenne il tema di mille e mille canti poetici,[2] come Achille e la guerra di Troja erano stati l'argomento prediletto prima dei rapsodi, poi dei poeti ciclici della Grecia.

Sorsero così nella vecchia lingua di Francia quei poemi conosciuti sotto il titolo di *Chansons de Geste*, e tra queste, la più celebre di tutte, la *Chanson de Roland*, del secolo XI, che canta la famosa disfatta di Roncisvalle.

---

[1] Nel volume d'Introduzione.

[2] Su di ciò ved. G. Paris, *Hist. poët. de Charlemagne.*

Le *Chansons de Geste* sono moltissime, e sarebbe inutile che io ne dicessi i titoli.[1] Il loro carattere (il carattere almeno delle più antiche) è eminentemente feudale, severo; ritrae quella società, in mezzo a cui esse si svilupparono: rozza e fiera società tutta data alle armi, che non conosceva altre gioje che quelle della battaglia, altri diritti che quelli della forza, altri desiderj che quelli della vittoria. Cantate ne' castelli baronali, esse dovevano destare echi e passioni violente, quando narravano i combattimenti, il valore, le prodezze, gli eroismi degli antenati di quelli che le ascoltavano; dovevano accendere il cuore a nobili affetti, quando ricordavano le glorie della patria, quando parlavano della dolce Francia, quando evocavano i nomi di Carlo, di Rolando, di Oliviero, di quei paladini leggendarj, intorno ai quali la fantasia medievale creò un' aureola di luce che non si spense neppure nei nuovi splendori del Rinascimento.

Le *Chansons de Geste* hanno per autori i *trouvères*, parola etimologicamente sorella a quella di *troubadours*. Ma il trovero del Nord è poi ben diverso dal trovatore del Mezzogiorno. Il trovero si distingue per il suo contegno grave e quasi sdegnoso, per la coscienza che egli ha, di essere piuttosto uno storico che un poeta, per il suo or-

---

[1] Se ne ha l'elenco e l'analisi nel libro del signor Gautier, *Les Epopées Françaises*.

rore alla galanteria, per l'amore alla guerra, alle battaglie, al ferro ed al sangue.[1] Egli, almeno nei tempi più antichi, presta l'orecchio a tutte le voci della tradizione, raccoglie dal popolo le antiche cantilene, le unisce, le aggruppa, le fonde; e più tardi ancora le rifà, le sviluppa, e così compone il suo poema, e lo getta in mezzo alla società feudale, che lo accoglie come una lieta novella, che pende dalle labbra del poeta quasi con entusiasmo religioso.

I divulgatori delle *Chansons de Geste* sono qualche volta i troveri stessi; ma più generalmente i *jongleurs*, i giullari, i menestrelli.

Finchè la poesia primitiva conserva il suo carattere lirico, il popolo intero ritiene i suoi poemi a memoria e li canta egli stesso. Ma quando la poesia epica prende un certo sviluppo, quando le lodi degli eroi si mutano nel racconto della loro vita e delle loro imprese, diventa necessario che alcuni s'incarichino di ritenere a memoria e di cantare quei poemi.[2]

Sorgono allora gli aèdi e i rapsodi della Grecia, i bardi dei Galli, gli scaldi degli Scandinavi, questi cantori nomadi di epopee nazionali o religiose, musici che accompagnano la loro voce con uno strumento, e che chiamati alle feste, ai banchetti, sono oggetto dell'entusiasmo generale.[3] Tali pure

[1] Gautier, op. cit., I.
[2] Gautier, op. cit., I, XIII.
[3] Ved. Leroux de Lincy, *Rec. de Chants hist. fr.*, I, Introduction.

i *joculatores*, i *jongleurs*, i *giullari* dell'età di mezzo, che portano nelle sale dei castelli, nei chiostri delle chiese, sulle pubbliche piazze il canto dei loro poemi, accompagnato dalla viola, e che chiedono poi la ricompensa della loro fatica:[1] ospiti desiderati, invitati, acclamati, che rallegrano le lunghe ore dell'ozio feudale, che destano la pietà e il riso, il patriottismo e la fede, che fanno parte di quella vita, divisa tra le armi e le preghiere, tra le memorie del passato e i mali del presente, tra le fatiche dei campi e le noje della sala del vecchio castello baronale.

Le *Chansons de Geste* francesi si diffusero in tutta l'Europa e se ne trovano tracce in Inghilterra, in Germania, in Olanda, in Fiandra, in Svezia, in Islanda, in Danimarca, in Spagna, presso gli Slavi e gli Ungheresi. Esse non potevano mancare di esercitare influenza anche sulla letteratura italiana, e la esercitarono infatti. Era questo, in parte, un effetto della universalità che ebbe nel secolo XII la lingua francese nell'Europa, del che abbondano le testimonianze.[2] In Inghil-

---

[1] Ved. le *Chansons de Colin Muset sur sa vie de Ménestrel:*

Sire cuens, j'ai viélé
Devant vous, en vostre ostel;
Si ne m'avez rien doné,
Ne mes gages aquité,
C'est vilanie.
Foi que doi sainte Marie!
. . . . . .

[2] Vedi per quello che segue, il mio libro già citato *I due primi secoli* ecc., cap. II, § 3, *La lingua e la poesia francese in Italia.*

terra fino dai tempi di Eduardo il Confessore (1041) pare che i magnati parlassero francese, e che nella stessa lingua i preti predicassero al popolo. Era anzi ritenuto quasi come idiota colui che la ignorasse, e per questa cagione un vescovo fu nel 1078 cacciato dalla sua sede. Sotto i Plantageneti il francese divenne come la lingua nazionale; e di Riccardo I è raccontato che fece venire dalla Francia *cantores et joculatores*, perchè cantassero di lui sulle piazze. Nel secolo XIII i re inglesi scrivevano i loro proclami in francese; in francese s'insegnava nelle scuole e si scrivevano ballate per il popolo; ed autori inglesi preferivano questa alla loro lingua, come fecero Mandeville e Gower; o traducevano dal francese, come l'autore del poema *Thesaurus*, il cui originale è in Barbazan; o mescolavano insieme le due lingue, come nella *Chanson d'Horn*, pubblicata da Michel.

Anche in Germania si usò la lingua d'oïl. Un vescovo tedesco nel 995 pronunziò in francese il discorso di apertura di un concilio tedesco. Di un ambasciatore di Alemagna è detto che sapeva parlare in tedesco e in normanno; di quattro tedeschi di Metz che sapevano bene la lingua romana. In un antico poema si legge che nel paese tedesco tutti i grandi signori, conti e marchesi, avevano sempre intorno gente francese, per insegnare la lingua francese ai loro figliuoli. Di Burnone arcivescovo di Treves è detto che

egli era *gallicano cothurno exercitatus*. In poemi tedeschi si trovano interi versi francesi, e molte parole appartenenti a questa lingua.

La lingua francese fu introdotta a Costantinopoli nel 1202 e vi si mantenne per tutto il secolo. Francese si parlò ad Atene ed in Morea.

Per quello che riguarda l'Italia, un'antica testimonianza già ci dice che la contessa Matilde parlava la *francigena loquela*. Altri ci attesta che nel secolo XII si parlava francese alla Corte di Napoli e di Sicilia, e sui primi del XIII nel Veronese e nel Trevigiano. Sui teatri di Milano si cantavano le storie di Rolando e di Oliviero. Un decreto del Comune di Bologna del 1288 ordinava che i *Cantatores Francigenorum* non potessero fermarsi sulle piazze del Comune. I consoli di Nepi nel 1131 legandosi ad un patto con giuramento auguravano a chi lo infrangesse *la morte infame di Ganelone*. Dante parla di Guglielmo dal corto naso e del famoso corno di Rolando:

> Dopo la dolorosa rotta, quando
> Carlomagno perdè la santa gesta,
> Non sonò sì terribilmente Orlando.

Nel corso del XIII secolo non pochi italiani preferirono di adoperare la lingua francese alla propria. Possiamo cominciare dalle compilazioni di Rusticiano da Pisa, che fiorì alla fine del secolo XIII, e viaggiò la Francia e l'Inghilterra,

bene accetto ai Plantageneti, da uno dei quali ebbe in dono due magnifici castelli, e che scrisse in francese i romanzi della Tavola Rotonda, di Artù e di Girone il Cortese: e dopo, probabilmente, nella lingua stessa anche la redazione dei viaggi di Marco Polo. Dopo Rusticiano, scrisse una Cronaca in francese Martino da Canale veneziano, e la sua famosa enciclopedia Brunetto Latini, il quale ripeteva presso a poco le parole del Da Canale dicendo che aveva scritto in francese il *Tresors*, perchè il francese è lingua più dilettevole e più comune che molte altre. Aldobrandino di Firenze scriveva un trattatello *Del regime del corpo*; Niccolò da Verona, un poema sulla passione di Gesù Cristo; Egidio Romano probabilmente traduceva in francese il suo proprio libro latino, del Reggimento dei principi. Così l'Italia possiede nei secoli XIII e XIV una serie non interrotta di scrittori in lingua d'oïl, e quasi diremmo una sua letteratura in questa lingua non sua.

E non solamente questo, ma qualche cosa anche di più.

Esiste nella Biblioteca Marciana di Venezia un prezioso codice, il quale contiene un lungo poema sulle leggende carolingie, cioè intorno a Buovo d'Antona, a Berta, a Carleto, a Berta e Milone, a Uggeri il Danese e a Macaire.

Quale è, prima di tutto, la lingua adoperata in questo manoscritto?

Nel Macaire[1] giudici autorevolissimi hanno riscontrata una lingua mista, dove la base è francese, ma dove al francese si mescolano, si amalgamano continuamente forme e voci dialettali italiane. Vi si trovano parole ibride, i cui suoni sono trattati con legge delle due lingue: parole francesi con desinenze italiane: sistema di vocalizzazione, nell'interno stesso delle parole, che si avvicina all'italo-latino; insomma, qualche cosa che appartiene al tempo stesso alle due lingue, un tentativo di compenetrazione e di fusione, un primo passo verso una lingua nuova. Certo questo tentativo, questo primo passo, quale oggi ci sta davanti, ci si mostra come in uno stato di *formazione patologica*. Ma questo evidentemente è dovuto al non aver potuto codesta lingua avere uno svolgimento sufficiente per diventare un *organismo sano*. Però, anche quale essa è, resta sempre a dimostrarci invincibilmente questo fatto, che il francese doveva essersi molto profondamente connaturato fra noi, se potè, non diciamo già nè corrompersi nè essere corrotto, ma dar luogo a una tale evoluzione incipiente. Se l'autore italiano del Macaire poteva scrivere in un dialetto che non è francese, che non è italiano, ma che è quasi un principio di dialetto nuovo intermediario tra il francese e l'italiano, è facile

[1] Vedi *Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschr.*, *hersg. v. A. Mussafia.*

l'argomentare quanto e da quanto tempo codesta lingua d'oïl avesse dovuto penetrare, addentrarsi negli usi di quel popolo, in mezzo al quale si verificò questo fenomeno.

Si è da alcuni voluta sostenere l'opinione che la lingua del Macaire non sia altro che un francese deformato, per renderlo più facilmente intelligibile ai lettori o uditori italiani. E il signor Guessard, nella sua edizione del poema,[1] ha tentato di ricostruire le buone forme francesi, sfigurate, secondo lui, dal copista italiano. Questo lungo e difficile lavoro, se attesta da un lato l'ingegno e la dottrina dell'illustre filologo, dall'altro ci conferma sempre più nella nostra opinione, che noi non abbiamo qui un testo deturpato da un copista, ma un testo, dove si è tentata una lingua letteraria che stesse di mezzo tra il francese e l'italiano. Quella del Guessard non è la restituzione di un testo alterato, sfigurato, spropositato; è una vera e propria traduzione da una in altra lingua.[2] O il Guessard non avrebbe indovinata l'antica forma, o lo scriba trasfiguratore del vecchio testo avrebbe dovuto deliberatamente inventarsi quelle forme che sono tanto diverse da quelle della lingua, da cui si dice ch'egli copiasse. E perchè poi lo avrebbe fatto? È una domanda

---

[1] *Macaire, Chanson de Geste, par M. F. Guessard,* nei *Anciens Poètes de la France*, IX.

[2] Diamo un saggio del testo del *Macaire* secondo il codice Marciano, e del brano corrispondente rifatto dal Guessard. Vedi APPENDICE V.

naturale, una domanda, a cui siamo autorizzati, e che merita qualche risposta. Si è detto: per farsi leggere e ascoltare dai suoi concittadini, che non avrebbero inteso una storia narrata nella lingua dell'Ile-de-France. Ma codesto copista che si sottoponeva a tanta fatica, non aveva tra il XIII e XIV secolo un dialetto suo proprio, nel quale tradurre, ridurre, compendiare, rifare il Macaire? E se lo aveva, perchè non lo usò? perchè dovè preferire di spropositare in francese? Ma supponiamo anche che egli avesse questo gusto bizzarro, supponiamo che fosse possibile in lui una tale stravaganza. Per chi avrebbe egli scritto? Quella sua lingua che non è nè francese nè italiana, chi potrà intenderla? Se essa non è altro che un continuato sproposito, se non è (come dice il signor Gautier) che un' arlecchinata, chi è che potesse capire la lingua degli spropositi e delle arlecchinate? E si avverta bene: un tale copista doveva saper bene il francese, per poter fare la sua opera deturpatrice di quella povera lingua; e certo aveva poi anche il suo dialetto, nel quale parlava. Ora, possedere una lingua, come la francese, diffusa e notissima ai tempi dello scrittore; possedere un dialetto, ed invece mascherare, sciupare, imbrogliare un vecchio testo, empirlo di capricciose stroppiature, di parole che cominciano francesi e finiscono italiane, o cominciano italiane e finiscono francesi; e poi dire: venite, ascoltate, io ho durata la più gran fatica

per scrivere tutti questi spropositi, e gli ho scritti per essere inteso da tutti, questo sarebbe veramente un fenomeno così strano, da far credere che l'autore del Macaire fosse un pazzo. Osserva benissimo il prof. Rajna[1] che il mutare o piuttosto modificare alcune parole, lasciandone altre con sembianza al tutto forestiere, non poteva certo agevolare alle plebi l'intelligenza del poema, se esse non avevano già in pratica la lingua d'oïl; nè i nobili, soliti a valersi in quei tempi dei linguaggi della Francia meridionale e settentrionale, solevano aver bisogno di questo meschino aiuto.

Tutte le obiezioni che sono state mosse (e molto leggermente) dal signor Gautier, ci sembra che si ritorcano contro di lui. Egli cita questi quattro versi:

Davanti li rois fo la raina menè
E fo vestua d'una porpora roé,
Sa faça que sol esser bel e coloré
Or est venua palida e descoloré,

e si domanda come avrebbe potuto esistere una lingua, nella quale i dialetti di Francia e d'Italia si sarebbero, non fusi insieme, ma sovrapposti in una forma così rozza? Come *mené* accanto a *raìna*, *porpora* accanto a *roé*, e via discorrendo? Ma come, domanderemo noi, nei documenti del

[1] Vedi *La leggenda della gioventù di Carlo Magno nel* XIII *Codice Fran. di Venezia.*

900 e del 1000, le parole latine accanto alle italiane, non fuse, ma appunto sovrapposte? Non è forse questo del Macaire un fenomeno affine a quello? Il fatto non riesce poi troppo difficile a spiegarsi. Due dialetti affini s'incontrano, coabitano nello stesso paese, operando l'uno sull'altro con mutua vicenda, dando e ricevendo. Nè si opponga già che se questo è possibile tra dialetti della stessa lingua, diventa impossibile tra dialetti di lingue diverse. Per qualche tempo i dialetti delle varie lingue neo-latine furono altrettanti dialetti di una lingua sola. Nella stessa Francia settentrionale, la Normandia, la Piccardia, la Borgogna si divisero in dialetti e subdialetti, ognuno dei quali dovè passare per una lunga trasformazione, influire sugli altri, e ricevere dagli altri influenze, prima che tutti insieme venissero a comporre la lingua unica francese, la lingua d'oïl.

Quello che era della Francia, era poi tanto più dell'Italia, e specialmente dell'Italia settentrionale, dove, per ragioni antiche e nuove, la separazione tra i dialetti francesi e i dialetti italiani era meno assoluta, meno decisa, meno chiara che altrove, dove anzi possiamo dire che una vera separazione non ci fosse, ma solamente una degradazione, un attenuamento di certe forme e un prevalere di certe altre, le quali però così foneticamente come morfologicamente non si poteva dire ancora che costituissero due lingue separate.

Ciò è tanto vero, che anche oggi l'elemento francese predomina nei dialetti nordici dell'Italia, dopo tanti secoli di lingua e di letteratura. Non è dunque da fare grandi meraviglie se, in un dato momento, noi troviamo un idioma misto, il quale si ricongiunge da una parte alla Francia e dall'altra all'Italia; ossia, un dialetto parlato che tentando di elevarsi a idioma letterario, ed incontrandosi in un altro dialetto già scritto da molto tempo, e per conseguenza più stabile e più adattato agli usi letterarj, s'incorpora in esso, e senza cancellare i tratti essenziali della sua fisonomia, li modifica però notabilmente. L'impronta rimane, come è naturale, quella del dialetto più notabile: ma se la nuova lingua avesse avuto tempo di svolgersi, questa impronta sarebbe andata a poco a poco modificandosi, e sarebbero uscite fuori forme più caratteristiche ed originali. Si obietta che la lingua del Macaire avrebbe dovuto essere parlata in tutto il paese dell'autore del poema, e che quindi non vi si dovrebbero trovare, come si trovano, parole schiettamente francesi e parole schiettamente italiane. Una tale obiezione però non ha nessun fondamento, perchè noi non diciamo punto che codesta lingua fosse parlata, diciamo anzi proprio il contrario, cioè, che essa fu il resultato del tentativo di elevare la lingua parlata a lingua scritta. La ragione, per la quale ora questo *ibridismo* ci salta agli occhi, non deriva se non da questo, che esso

non ebbe tempo di costituirsi nella specie nuova, a cui tendeva, ma invece si fermò, si arrestò, rimase come cristallizzato in un momento transitorio della sua vita, per il rapido sviluppo letterario di un altro dialetto. Gli manca di essere organico, perchè all'organismo non ha avuto tempo di giungere. Noi lo sorprendiamo in un punto transitorio del suo stato di formazione.

Passando dalla lingua del Macaire al suo contenuto, troviamo che esso è il rifacimento di una *Chanson de Geste* oggi perduta, dove si narra la vecchia leggenda della Regina Sibilla, leggenda che si ritrova nelle letterature della Germania, dell'Olanda, della Spagna e dell'Inghilterra. È una di quelle mille e mille storie che nel medioevo si diffusero per tutta l'Europa, portate in giro dai troveri e dai giullari, e che generalmente si cantavano al popolo sulle piazze. A noi non interessa addentrarci di più nel contenuto del Macaire. Quello che dobbiamo ben constatare è che un tale poema è affatto popolare, e che, mentre trae la sua origine da una *Chanson de Geste*, è però anche indipendente da essa, avendolo un italiano sottoposto ad una nuova redazione, avendo mutato lingua, stile, disposizione, concetto, avendo dato nuovi nomi ai suoi personaggi, in maniera che noi abbiamo davanti, piuttosto che una imitazione o un rifacimento, un lavoro quasi originale.

Ho già detto che il Macaire non è che l'ultima parte di una vasta compilazione che si ri-

ferisce alle tradizioni del ciclo carolingio. La parte prima del manoscritto che oggi possiede Venezia, arrivatole, come si crede, dalla casa Gonzaga di Mantova, la prima parte contiene la storia di Bovo d'Antona, un poema francese del secolo XIII, che diede già luogo ad un rifacimento italiano, divulgatissimo tra noi nei secoli XV e XVI. Ora sarebbe inutile per noi lo studiare se il lavoro italiano abbia o no la sua fonte nel manoscritto della Biblioteca di San Marco. A noi non interessa ora che di avvertire il fatto che la storia di Bovo è in esso molto alterata, e che in questa storia si è perfino intromessa la leggenda di Berta, che forma parte di un poema affatto indipendente.[1] Un tale fatto ci dice chiaramente che in Italia si lavorava sulle *Chansons de Geste* più per rifarle che per copiarle; e questa libertà arrivava fino al punto di mutare i nomi dei personaggi, e di alterare in molte parti sostanzialmente il racconto, come per es. in tutto quello che si riferisce ai traditori della casa di Maganza, che è un fatto che sembra d'invenzione tutta italiana.

Anche la lingua del Bovo d'Antona ha subito una forte italianizzazione, ma però in una misura minore di quella del Macaire. Teniamo conto del fatto, e seguitiamo l'esame del codice. L'autore della storia del Bovo e di Berta, con-

[1] Il prof. Rajna ha dimostrato che anche il Bovo d'Antona del Cod. Marciano è un poema composto in Italia. Ved. le sue *Ricerche intorno ai Reali di Francia.*

fuse insieme, si fa strada alla continuazione del suo racconto, dicendo che dopo la storia di Bovo comincia quella di Pipino e di Berta. Se non che questo è un suo errore, perchè tali parole egli le scrive dopo che di Berta ne ha già parlato, e comincia invece la nuova storia di Karleto, la quale ha per base un'altra *Chanson de Geste*, anch'essa oggi perduta. Anche nel Karleto ci sono degli episodj che sembrano essere d'invenzione italiana. E dopo poi si cominciano a raccontare le avventure di Berta e Milone. Ora, ecco qui un nuovo fatto che ha per noi un significato notabilissimo. La storia di Berta e Milone, quale ci è data dal codice Marciano, non solamente non si ritrova in nessun testo francese, ma anzi è in contradizione assoluta con ciò che in essi viene narrato di Berta madre di Rolando. Di più, la scena delle loro avventure è posta in Italia, e tutto concorre a far credere che qui avesse origine la leggenda.

Procedendo innanzi nell'esame del codice, troviamo la storia di Ogier le Danois, dove è seguita assai fedelmente la fonte francese. E dopo, un altro poema, nel quale invece ricominciano le libertà che si prende lo scrittore di alterare i fatti, di aggiungerne dei nuovi, di sopprimerne altri, insomma la libertà di *rifare* quanto al contenuto e quanto alla lingua.

Questo ibrido genere letterario, rivelato la prima volta al mondo letterario dalla dottrina di uno dei più dotti romanisti europei, un italiano

che insegna all'Università di Vienna, il professore Adolfo Mussafia; studiato poi da un altro insigne romanista, il prof. Ascoli, da Gastone Paris, e da altri; questo ibrido genere letterario, che tiene dei dialetti francesi e dei dialetti lombardi e veneti, ci prova evidentemente che nel secolo XIII una gran parte dell'Italia settentrionale si affaticava a formarsi una lingua letteraria, tentava di elevare a lingua scritta i propri vernacoli municipali, giovandosi per una parte di elementi indigeni, suoi propri, e non potendo sfuggire per l'altra alle influenze della lingua dei troveri, influenze che dovevano essere in lei già molto antiche. Prendiamo nel suo insieme il manoscritto veneziano. Esso, come già sappiamo, contiene sei canti che riguardano tutti le tradizioni leggendarie carolingie. Ognuno però di questi sei canti, di questi sei poemi, deve avere avuto un suo particolare autore, e la lingua di ognuno di essi pare che lo dica chiaramente. E non solamente la lingua, ma ancora il contenuto. Uno degli autori si contenta di andare liberamente sulla falsariga di un poema francese; un altro se ne scosta di più; un terzo inventa fatti nuovi; un quarto a storie già note innesta episodj suoi propri; tutti poi cambiano nome ai vecchi e già consacrati eroi dell'epopea carolingia, e più d'uno porta la scena del suo racconto in Italia. Finalmente il codice finisce, ma non è già finita la materia.

Da qui avanti se renova la cançon,

dice lo scrittore, e subito sotto c'è l'*explicit liber*. La cosa ci sembra chiara. Un compilatore ha raccolto codesti sei canti cucendoli insieme alla peggio. Ma ciascuno dei sei canti aveva un autore suo e stava da sè. La compilazione doveva seguitare, e l'ultimo verso annunzia codesto seguito; altri poemi popolari dovevano entrare nel quadro. Sarebbe inutile di volere indagare, perchè poi questo non sia stato fatto. Per noi basta che rimanga quel verso a dirci che si rinnova la canzone, che cioè nuove canzoni seguiteranno. Tali canzoni dunque esistevano: tutta l'epopea di Carlomagno si era trapiantata in Italia, ed andava acclimatandosi fra noi, prendendo però un colorito diverso da quello che aveva in Francia, nelle sue forme interne ed esterne.

In prova di questo abbiamo ancora altri fatti. Un Niccola da Padova compone in francese nel secolo XIII un lungo poema sulle imprese di Carlomagno; e lo compone non già seguendo le epopee francesi, non già modellandosi sopra di esse, ma anzi ricorrendo qualche volta a fonti originali, e più spesso alla sua fantasia, o forse a tradizioni indigene e popolari. Egli scrive con vivacità, con eloquenza, con ricca immaginazione più di ventimila versi: Turpino stesso, egli dice, è quello che mi comandò di scrivere questa storia, perchè ella sia conosciuta e cantata. L'opera del padovano è anch'essa dunque destinata ad essere cantata al popolo, alla gente, come egli espres-

samente dice, che non sapeva di lettere, ossia di latino; sebbene poi l'autore riesca più letterato di quello che egli stesso non voleva o non credeva. Ed è da notarsi ancora come egli assegni al suo libro lo scopo di castigare i codardi, di render cortesi i villani e saggi i reggitori dei popoli, col che si accenna alla influenza civile che doverono avere i canti cavallereschi con quei loro ideali di prodezza, di lealtà, di cortesia.

Una lunga parte del poema del padovano è, come dicemmo, originale, *ne sono stato autore*, egli dice; e viene con questo a significare che si allontana dai racconti dei poemi francesi, per spaziare dove meglio lo porta la sua immaginazione, per condurre i suoi eroi nell'Oriente, e farvi compiere da essi le più grandi imprese.

La lingua dell'*Entrée en Espagne* è al solito un francese italianizzato, sebbene in parte diverso da quello del codice Marciano, di cui ho parlato prima. La differenza mi pare che consista nell'essere l'opera di Niccola padovano più letteraria; nell'avere egli conosciuto certe regole e nell'averle sapute applicar bene. In lui si sente l'uomo di studio che scrive per l'ambizione di esser letto, mentre i poemi precedentemente esaminati sono lavoro meno riflesso, più inconsciente, più spontaneo, più popolare. Ma questa differenza non toglie che anche l'*Entrée en Espagne* non appartenga al medesimo gruppo ed al medesimo genere letterario, cioè a quella letteratura inter-

mediaria tra la Francia e l'Italia, che segna al settentrione della penisola il principio dell'arte.

E come l'*Entrée en Espagne*, così pure la *Prise de Pampelune*,[1] un altro poema che non corrisponde a nessun testo francese conosciuto, e che è da ritenersi per lavoro d'invenzione italiana, nel quale si ha una lingua non solo *fortemente* italianizzata, ma anche *regolarmente* italianizzata, cioè italianizzata secondo certe regole fisse e costanti. L'autore del poema ha molte reminiscenze classiche, e mette anche in iscena un re de' Lombardi, Desiderio: cose tutte che, quando ce ne fosse bisogno, confermerebbero che lo scrittore di esso era italiano.

Oltre questi, di cui ho parlato fino a qui, abbiamo anche altri codici che contengono poemi, tutti dal più al meno appartenenti a quel movimento letterario franco-italiano del secolo XIII, di cui sto discorrendo. Abbiamo due poemi dell'*Aspremont* che conservano tracce di mano italiana. Abbiamo la stessa *Chanson de Roland*, il famoso poema di Roncisvalle, notabilmente italianizzato, notabilmente trasformato: trasformazione dovuta probabilmente nella massima parte alla trasmissione di bocca in bocca, il che ci prova che la *Chanson* dovè ben presto essere recitata nelle piazze e nei castelli. Abbiamo il poema di Gui de Nanteuil, l'Aliscans, il Folco di Candia,

[1] Vedi APPENDICE VI.

che tutti portano il segno di rifacimento italiano; abbiamo un curioso poema di Ettore Trojano, di cui il contenuto e la forma ci mostrano chiaramente la mano italiana; ed abbiamo finalmente la prova che anche in tempi molto posteriori durò tra noi l'uso di questo francese semi-italiano, poichè Niccolò da Casola scrisse in questa lingua un lungo poema sopra Attila nell'anno 1358.

Ed ora non sarà troppo difficile che noi ci figuriamo quali fossero le condizioni letterarie dell'Italia settentrionale nel corso dei secoli XII e XIII. Ci erano poeti italiani e poeti provenzali che in lingua provenzale componevano i loro canti di amore o i loro canti politici: poeti di corte, artisti, che continuavano le tradizioni della scuola occitanica. Ci erano poeti che nella lingua francese cantavano le gesta degli eroi carolingi, poeti più della piazza che del castello, i quali, per essere intesi dalle moltitudini affollate intorno a loro, modificavano col patrio vernacolo l'idioma, nel quale avevano appreso le storie di Carlo e di Rolando. Ci erano i dotti, gli uomini di Stato e di Chiesa, che guardavano con disprezzo tutte codeste che chiamavano novità *volgari*, pietrificandosi nel vecchio latino, che pure andava tra le loro mani istesse disfacendosi ogni giorno ed ogni ora di più. Ci era finalmente il popolo che intendeva un poco tutte codeste lingue, che amava a preferenza le nuove, e che aveva poi anche una lingua sua, una lingua ereditata dagli avi, che fa-

ceva già parte della sua vita: un povero idioma domestico, col quale esso esprimeva i sentimenti più intimi dell'animo suo, col quale amava e pregava. Codesto popolo che palpita alla canzone di gesta del trovero, e al quale sono pur noti e cari i fieri suoni del serventese trovadorico; codesto popolo che intende quanto basti il latino dei suoi statuti, il latino della sua chiesa, il latino che celebri officialmente qualche pubblico fatto, codesto popolo ha il suo dialetto, il dialetto che nessuno ancora degna di scrivere, e che passa per conseguenza traverso gli anni ed i secoli senza lasciare la più piccola traccia di sè. Arriva il giorno, nel quale si tenta di scrivere in questo umile e disprezzato dialetto la canzone troverica; ma troppo vive sono le rimembranze della lingua, nella quale essa fu già tante volte udita e cantata, gli orecchi sono abituati a quei suoni, i cuori non saprebbero commuoversi se udissero cantare di Roncisvalle in una lingua diversa: la lingua classica della *Chanson de Geste* s'impone, quasi suo malgrado, al poeta, che mentre sa emanciparsi dalle tradizioni della leggenda, facendosi egli stesso inventore, non può trovare nel proprio vernacolo solo le forme che gli occorrono, e ricade nel francese, mentre appunto si sforza di uscirne: appunto perchè certe forme dell'arte sono legate e quasi connaturate alla lingua che le produsse, e al di fuori di quella lingua esse diventano impossibili. Stabilire il tempo

preciso nel quale ciò accadeva sarebbe molto difficile. Forse nei primi tempi del secolo XIII, forse anche più indietro. I Codici che ci hanno serbato la memoria di quel fatto sono posteriori, ma di quanto precisamente posteriori nessuno potrebbe dirlo con sicurezza. Certo è che nel 1200 già correvano i giullari per le terre lombarde; certo anzi che la prima metà del secolo XIII fu il tempo nel quale si amò maggiormente fra noi la poesia francese. Restano a provarlo le parole di Martino da Canale e di Brunetto Latini, le quali dovevano riferirsi a tempi molto anteriori, dovevano accennare ad un uso, ad una moda già antica; tanto più se quelle parole si mettono in relazione con altre testimonianze e con altri fatti, cominciando dalla Cronaca di Sant'Andrea che mostra diffuse in Italia certe tradizioni poetiche relative a Carlomagno, ed arrivando sino al decreto dei magistrati di Bologna del 1288.

Noi siamo autorizzati a ritenere come fatto incontrastabile che nel corso del secolo XIII si componessero in Italia i poemi franco-italiani, ossia quella ibrida letteratura (come dice un autorevolissimo giudice di siffatte materie, il prof. Ascoli) la quale precedè o accompagnò i primi albori della letteratura indigena.

Ma prima che si arrivasse a questa letteratura indigena, abbiamo ancora un altro passo da fare.

Nei poemi franco-italiani ci è, si direbbe, un urto tra le due lingue; ma il francese resta pre-

valente. Ed ecco ora questa prevalenza andare gradatamente attenuandosi. Continuando l'urto delle due lingue, vanno invece prevalendo i dialetti italiani in certe scritture che l'Ascoli ha chiamate *miste*,[1] nelle quali cioè il solito ibridismo ricorre, ma non predomina più. Sono queste un testo del *Bovo d'Antona*, scoperto e pubblicato dal prof. Rajna, e un testo del *Rainardo e Lesengrino* scoperto e pubblicato dal prof. Emilio Teza.

Ecco alcuni versi del Bovo:

> Mal'abia mio pare e 'l mio parentà
> Che assè vechio marido m'à donà,
> Che nonn-à far la mia voluntà,
> No m'ay Dio se no men averò vendichà.

Noi sentiamo qui già chiarissimo il dialetto veneto, mentre nei poemi del testo marciano esiste una stranissima mistura in cui prevale la lingua d'oïl. Ma altri luoghi del Bovo, la costruzione del verso, molte parole ci restano come vestigi della influenza francese.[2] Non è questo un componimento indigeno che sia stato infrancesato; è anzi tutto il rovescio, cioè il componimento romanzesco, importato fra noi, nel quale viene prevalendo l'elemento italiano. Vedete come così ci si fa chiaro il problema delle origini, vedete come ci si mostri il lento avvicinarsi che facciamo alle

---

[1] *Archivio Glottologico Italiano*, I, pag. 451.
[2] Vedi APPENDICE VII.

scritture di favella schiettamente nostrale: lento perchè difficile, perchè ritardato da mille difficoltà. È una forza che vuole erompere, ma che si trova compressa da tutte le parti. C'è il latino che dura tenacissimo, come lingua nazionale: fatto positivo. C'è la mancanza di materia epica indigena, la mancanza delle condizioni intellettuali e morali dalle quali si sviluppa l'epopea: fatto negativo. C'è la chiesa e la scienza che scomunicano e disprezzano le lingue volgari. C'è il provenzale e il francese che si sono acclimatizzati fra noi, che quasi si considerano qui come in casa propria. E da essi appunto che pure cooperarono a ritardare lo sviluppo della letteratura nazionale, da essi doveva poi venire il primo tentativo nella nuova lingua; prima, tentativo nel quale sovrasta l'elemento straniero: dopo, tentativo nel quale già predominano largamente le forme indigene. Noi siamo giunti così propriamente sul limitare della letteratura italiana. Non ci resta che fare un passo per giungere ad essa.

CAPITOLO III

POESIE DIALETTALI DI GENERE RELIGIOSO E MORALE NEL SETTENTRIONE D'ITALIA

I dialetti schiettamente italiani finalmente trionfano; e trionfano, fatto notabile, contemporaneamente in tutte le parti d'Italia, nella regione nordica come nella meridionale ed in quella di mezzo. Assegnare una data esatta e sicura ai primi componimenti dialettali sarebbe affatto impossibile. È stato dimostrato con prove esuberanti che la formazione della lingua italiana si elaborò lentamente, per il corso di parecchi secoli; [1] ma il dire poi: nel tale anno comparve la prima scrittura, sarebbe impossibile. Nei periodi delle origini bisogna star contenti alle date approssimative.

Intorno alla metà del secolo XIII [2] ci si presentano parecchie scritture, di genere diverso, che

---

[1] Vedi Fauriel, *Dante et les origines de la langue et de la littér. ital.*, II, lez. 14 e 15, *Formation de l'italien.*

[2] Vedi APPENDICE VIII.

compariscono in varii luoghi dell'Italia settentrionale. Ci occuperemo prima delle poesie religiose e morali. Possediamo il *Decalogo* e la *Salve Regina* in dialetto bergamasco, che si trovarono, come attesta il signor Gabriele Rosa, [1] « fra istrumenti privati, legati in un solo volume di pergamena del 1253, scritti coll'identico carattere di parecchi di quegli istrumenti ». Sono due rozzi componimenti, dove sarebbe vano il pretendere di trovare neppure il più leggiero indizio di arte. È la preghiera cristiana passata spontaneamente dal latino al vernacolo, per una necessità ben facile a capirsi; pregare ed amare nel proprio dialetto dovè essere senza dubbio un prepotente bisogno; dire alla Madonna, piuttosto delle parole latine che non s'intendevano più:

De ve salve, Virgena Maria,
Che tut ol mond ol avi in baylia.
Vo pregari quel vost fiol
Che in corpo el portasef senza dol,
Vo al pregari per dolz amor
Per no e per tug i pecador.

Sono del genere istesso le *Laudi Modenesi*: [2] queste pure umili preghiere, uscenti dal cuore contrito di qualche cristiano del duecento. Più notabile luogo tengono invece i due poemetti di Fra Giaco-

[1] *Dialetti, Costumi e Tradizioni delle Provincie di Bergamo e di Brescia*; Bergamo, 1855, pag. 127 segg.

[2] Furono pubblicate dal signor Veratti negli *Opuscoli di Modena*, XV.

mino da Verona *De Jerusalem celesti* e *De Babilonia infernali*, che furono per la prima volta fatti conoscere dall'Ozanam, e ripubblicati in seguito dal prof. Adolfo Mussafia.[1] Sono due descrizioni del Paradiso e dell'Inferno, che doverono essere scritte specialmente pei volghi. L'Ozanam osserva giustamente[2] che siffatti componimenti erano cosa molto comune nel medio evo; ma l'ardire e la novità di Giacomino consiste nell'averli vestiti di forma poetica, nell'averli dati nella lingua del popolo, nell'averli scritti per esso.

A quel popolo stesso che tanto si piaceva delle storie romanzesche, e che pendeva dalle labbra dei troveri: a quel popolo che aveva forse palpitato al racconto delle scelleraggini di *Macaire* e delle sventure di *Blanciflor*, un altro giullare cantava gli spaventi degli abissi infernali, le beatitudini del Paradiso, i dolori della Passione, le leggende di qualche santo, e lo avvertiva che le sue non erano come le altre *fable ne diti de buffoni*, quasi per chiamare più gente intorno a sè, per destare maggiore interesse, per allontanare dai canti profani le moltitudini.

I cantastorie delle poesie religiose lottavano coi *jongleurs* delle canzoni di gesta. Ognuno desiderava quanta più gente potesse al proprio spettacolo, usando dei medesimi accorgimenti, cercando

---

[1] *Monumenti antichi di dialetti italiani*; Vienna, 1864.

[2] *Docum. inéd. pour servir à l'hist. littér. de l'Italie*; Paris, 1850.

di parlare ugualmente alla immaginazione, mescolando il tragico al comico, annunziando cose strepitose, fino a dire che si descriveranno le bellezze del Paradiso molto meglio che non le avesse descritte San Giovanni. Si usavano gli stessi metri, si citavano dagli uni e dagli altri le fonti: là Turpino; qui la scrittura, il testo e la glossa.

La *Gerusalemme Celeste* del frate Veronese è, presso a poco, la Gerusalemme dell'Apocalisse, colle solite pietre preziose, le porte di margherite, i merli di cristallo, i corridoi d'oro, dove sta a guardia un cherubino, colla solita spada di fuoco, il quale non lascia entrare nè mosche nè tafani, nè bisce, nè serpenti, nè persone losche o attrappite:

Li merli è de cristallo, li corraor d'or fin,
E li su sta per guardia un angelo Kerubin,
Cun una spaa è man k'è de fogo divin,
E corona à en co' tuta de jacentin;
Lo qual no ge lassa de là nuja çent
Vegnir, tavan nè mosca nè bixa nè serpent,
Nè losco nè asirao nè alcuna altra çent,
Ke a quela cità pos'esro nocument.

Nei versi di Giacomino da Verona noi troviamo un luccichío di pietre preziose, d'oro oltremarino, di cristallo, di angeli, di profeti, di patriarchi, che non risplendono di nessun lume poetico. Chiedere all'arte una descrizione poetica del Paradiso, non sarebbe che chiedere l'assurdo e l'impossibile. Noi quindi dobbiamo essere indul-

genti col Veronese. E tanto più indulgenti perchè nella sua mente di frate ha pure potuto nascere qualche pensiero gentile: quello, per esempio, di fare scorrere per mezzo alla sua Gerusalemme un bel fiume, le cui acque danno giovinezza eterna a chi le beve, e sulle cui rive verdeggiano alberi, dove cantano continuamente gli augelli, e crescono fiori che spargono il loro profumo per miglia e miglia all' intorno:

Ancora per meço un bello flumo ge cor,
Lo qual è circundao de molto gran verdor,
D' albore e de çigi e d' altre belle flor,
De rose e de viole ke rendo grando odor.
.....
D' oro e d' ariento è le foje e li fusti
De li albori ke porta quisti dulci fruiti,
Floriscando en l' ano doxo vexende tuti,
Nè mai no perdo foja nè no deventa suçi.
E çascaun per si è tanto redolento,
Ke millo meja e plu lo so odor se sento,
Dondo la cità tuta, de fora e (de) dentro
Par ke sia plena de cendamo e de mento.
Kalandrie e risignoli et altri begi oxegi
Çorno e noito canta sovra quigi arborselli,
Façando li (lor) versi plu preciosi e begi
Ke no fa viole, rose nè celamelli
.....

Bel sogno questo, che fa del Paradiso del Veronese qualche cosa di veramente desiderabile all' uomo: sogno inebriante, che trasporta nel cielo la immortale natura, che l' asceta medievale ma-

lediceva, ma che il fraticello di San Francesco indiava, memore forse ed erede del sentimento del suo maestro. Anche l'Apocalisse[1] ha, è vero, il fiume puro che procede dal trono di Dio e dell'Agnello, che ha di qua e di là l'albero della vita, che fa dodici frutti. Ma grande è la differenza da questo allegorismo inconcepibile alla vaga descrizione di Giacomino.

Conoscendo il medioevo, noi non stupiremo che accanto alla descrizione del Paradiso ci sia quella dell'Inferno, accanto a Gerusalemme, Babilonia. E non stupiremo neppure che questo secondo lavoro sia più originale dell'altro; che più vive vi sieno le descrizioni, l'immaginazione più indipendente. È questo, a parer mio, un fatto che dipende dalle condizioni psicologiche dell'età di mezzo, per le quali l'Inferno era qualche cosa di sempre presente alle menti atterrite, molto più che non fosse il Paradiso. L'Inferno era il terrore, il Paradiso era la speranza. Ma il terrore è un sentimento più forte della speranza: un sentimento che non dà tregua, che assale, che preme lo spirito. Questa io credo che sia la ragione, per la quale la letteratura ascetica del medioevo si occupa molto più delle spaventose regioni sotterranee che dei gaudii e dei sorrisi dell'empireo; ed anche la ragione del riuscire un po' meglio in certe descrizioni diaboliche che in quelle angeliche. Io non

[1] Cap. XXII.

voglio certo dire che sieno belle cose nè le une nè le altre; ma dico che il meno brutto, artisticamente, è sempre l'Inferno.

Figuratevi una città tutta di fuoco e di zolfo bollente, con acque amare e velenose, con ortiche e spine, coperta da un cielo di bronzo, nella quale

Se quanta aqua è en maro entro ge fos çetaa
Incontinento ardria si como cera colaa.

Il re della città dolente si chiama Lucifero, e i demoni sono da Giacomino dipinti in quella forma che se li figurava la povera fantasia del popolo, come li dipinse poi Dante, l'Orcagna, Michelangiolo, con le corna, con le mani pelose, neri come il carbone. Li fa urlar come lupi, abbaiare come cani, li arma di lancie, di forche, di bastoni, di tizzoni accesi, esalano fiamme; chi attizza il fuoco, chi batte il ferro, chi strugge il bronzo.

Assai ge là çò bisse, ligori, roschi e serpenti,
Viperi e basalischi e dragoni mordenti,
A cui plui ke rasuri taja le lengue e li denti,
E tuto 'l tempo mania e sempr'è famolenti.
Lì è li demoni cun li grandi bastoni,
Ke ge speça li ossi, le spalle e li galoni,
Li quali cento tanto plu è nigri de carboni
.....

Stanno a guardia della città Trifon e Macometo, Barachin e Sathan; e sopra un'alta torre sta una sentinella, che non dorme mai, e che grida eternamente che si faccia buona custodia ai con-

dannati, e che si accolgano a festa coloro che arrivano. I quali poi, colle mani e coi piedi legati, sono condotti innanzi al re della morte, e gittati quindi in un pozzo profondo, dal quale esce un puzzo spaventoso che si sparge per molte miglia all'intorno.

Accanto alla tragedia anche un po' di commedia. Mentre il dannato sta in quel tormento, gli vien sopra un cuoco, che lo mette ad arrostire, infilato in uno spiedo, e lo condisce d'acqua, di sale, di fiele, di aceto e di veleno; e lo manda poi, come ghiotto boccone, al re dell'Inferno, il quale addentandolo e trovandolo mal cotto lo rimanda al cuoco, perchè lo rimetta a cuocere

Entro quel fogo c'ardo sempre mai çorno e noito.

Anche oggi, leggendo quei versi, a me par di sentire le convulse risate della folla ascoltatrice, e mi figuro i brividi che dovevano correre per quelle ossa: tragedia e commedia ad un tempo, quale era veramente l'Inferno medievale, quale fu poi lo stesso Inferno Dantesco. Nè il comico manca in quei luoghi stessi, dove è più spaventosa la scena, come, ad esempio, nelle terribili maledizioni che si scagliano un padre ed un figlio, o nella scena altamente drammatica, dove i demoni sono descritti tutti intenti al tormento dei dannati, mangiandoseli a brano a brano, ed esortandosi scambievolmente ad attizzare il fuoco maledetto.

Ruvida arte, senza alcun dubbio, ma, nella sua ruvidezza, originale e degna di studio: arte che ritrae tutto un insieme di sentimenti e di credenze che ebbero sì gran parte nella storia morale e intellettuale dell'età di mezzo, e che perciò stesso è rappresentazione di un fatto psicologico tanto più importante, se si consideri la spontaneità, onde esso si manifesta in una forma così viva e drammatica. Il sentimento affatto popolare che sboccia dai confusi e molteplici involucri di una civiltà incipiente, dove tutto anzi è in istato di formazione, parlando la nuova lingua, sebbene inconsapevole di sè stesso, pone le prime pietre del grande edifizio della letteratura nazionale. Nè noi veramente crediamo coll'Ozanam, che Giacomino di Verona, scrivendo, pensasse troppo o all'Apocalisse o al *Fascicularius* di San Bonaventura o ai *Morali* di San Gregorio; ma sì, che una gran parte dei suoi versi, e specialmente i migliori tra essi, sgorgassero dal suo cuore, informato alle tradizioni cattoliche, che la fantasia e l'ispirazione individuale andavano vestendo di sempre nuovi colori. Un ignoto scrittore, per esempio, di un canto sull'*Amore* di Gesù, che in mezzo a molto poveri e comunissimi pensieri e col suo rozzo vernacolo tenta pure qualche volta di alzarsi fino alla lirica, ci dice che nessuno da levante a ponente, per quanto dotto sia, non potrà mai dire o raccontare con efficacia la più piccola cosa

S'el non à en prima en lo cor scrito
Lo libro de l'amor de Jesù Cristo.

Brutti versi, che ci fanno pensare però a quelli bellissimi di Dante, nei quali dice di chiedere all'amore ogni ispirazione; come già prima di lui il povero Bescapé aveva detto che il suo *ditao*, *dal so cor si l'à pensao*, che il suo dettato l'ha pensato col cuore.

Nè meno importanti del poemetto di Giacomino sono altre poesie che si contengono nello stesso codice Marciano (n. XIII degli italiani), ed alcune delle quali forse potrebbero credersi del medesimo autore.[1] La prima tra esse è una poesia *Dell'amore di Gesù*, nella quale, tra le altre cose, è notabile un'allusione alle *Chansons de Geste*, là dove si dice che chi sente in sè l'amore di Gesù è più forte a combattere i nemici di Dio

Ke no fo Rolando nè Olivier
Nè Carlo Magno cun lo Daines Uçer.

Ci è poi una singolare simpatia per i fiori. In un luogo il poeta dice che l'amore di Cristo

è tanto beneeto
K'elo floris en cor de l'omo morto
De çoj d'amor e de gran conforto,
En lo qual è plantà l'osmorin,
L'ysopo, la menta e 'l comin,
Le viole, le rose e le flor
Le quale rendo a l'om si grand'odor
K'el si ge par squasimo'esro viso
K'el sia portà en meço del paradiso.

---

[1] Così suppone il Mussafia, giudice, come ognun sa, competentissimo. Vedi prefaz. ai *Monum.*, pag. 5.

Ed altrove ritorna pure ai paragoni coi fiori, scrivendo che nessuna cosa odora tanto come questo amore divino:

Nè osmerino nè basalicò
Al to amor pareclar no se pò,
Çijo nè flor nè balsamo nè rosa
Nè consa alcuna al mundo no se trova
La quala tanto redolente sia
Com' lo to amor .....

Nel *Giudizio Universale* si descrivono al solito le pene dei dannati e le beatitudini degli eletti. Più interessante è la poesia *Della caducità della vita umana*, per il fresco colorito, come notò il Mussafia, che anima la descrizione, e per la vivacità del dialogo. Eccone alcuni brani caratteristici:

.....
Ancoi tu e' san, doman te dol la testa,
Una vil fevra en leto te çeta,
De dì en dì la morto sì t'aspeta.
I amisi ven e corro li parenti,
Pur a la toa roba tuti sta ententi;
Se for de leto vivo mai tu ensi,
Tal ne par legri ke 'n serà dolenti.
Se per ventura lo préveo ge ven,
L'un se ge fa denanço, si lo ten.
Meser, ço dis, el dormo e stage ben,
Doman verì, ke mo' no se conven.
El se ge torna la secunda volta,
Igi sì ge serra forsi encontra la porta,
Digando: El par ke vui vojai a força
Enanço termeno far la çento morta.

K' el n'à ça unca quella malatia,
S' el plas a Deo, ke perigol ge sia:
Mai al vostro gra cent al dì ne moria
Per li dinari k' en man ve ne veria.

Curiose parole, scritte senza dubbio da un uomo di Chiesa, ma che pure attestano dell'ingordigia sacerdotale, e dello sdegno che si provava contro di essa, quando specialmente si vedeva accorrere al letto del malato chi, più che al malato, pensava già al funerale.

Passa poi lo scrittore a dirci quello che segue dopo la morte, e qui pure abbiamo drammatizzato il racconto con molta vivacità:

La fama vola: Morto è ser Çuanno!
Deo! dis la çento, como n' è gran danno!
L' amisi cor e forto ven plangando,
Tal par ke 'n creo ke n' à tornar rigando.[1]
Le man se bato, e clama cun gran guai:
O bon Çuano, cum tu n' ai abandonai,
Per ti nu eremo tuti sustentai;
Or che faremo, lasi malfaai!

Dicono così colle labbra, ma poi tarda loro di metterlo sotto terra, di fargli, come dice il poeta con espressione molto efficace, « muar tosto albergaria »; e brontolano prima che troppo indugino i preti a venirlo a prendere, e brontolano poi che troppo sia lunga la messa:

---

[1] Il Mussafia intenderebbe questo verso così: « Tal par che ne crepi (di dolore) che tornerà ridendo » (*Mon. ant.*, pag. 75).

... El par che questo nostro presto
En cantar longa messa se deleto,
Sì dise-l rar com' el deves adeso
Suscitar el morto dentro 'l leto.
Mo çà no g' a valer lo so cantar
K' el perçò lo faça suscitar,
Mejo farave-l s' el ne lagas' andar,
Ke çà del nostro plui n' avrà dinar.

Ove riflettasi che questi versi appartengono certo ai primi anni, nei quali i dialetti settentrionali passarono ad essere scritti, e che presentano l'iniziarsi di una letteratura, non sarà possibile non ravvisare in essi un fare disinvolto, spigliato, drammatico, al quale cresce interesse il vedere sopra un argomento di fondo ascetico disegnarsi qualche cosa d'ironico e di satirico.

Il contrapposto tra il becchino che aspetta impaziente,[1] e l'erede che si frega le mani; tra il prete che canta la messa, e l'erede, a cui è noioso che il morto stia troppo ad esser posto sotto terra; e la scena poi di quel seppellimento in fretta e furia, di quell'uomo gittato là

Envolto en una soa cativa vesta,

abbandonato da tutti, ha già qualche cosa di artistico. Leggendo si dimentica l'argomento religioso, per assistere al dramma così vivamente dipinto.

---

1 Deo, dis quellor c' a la fosa lavora,
Que fa sta çento? tropo se demora .....

Schiettamente ascetiche invece sono le *Lodi della Vergine, la preghiera alla Vergine e alla SS. Trinità.*[1] « Poesie, come ben dice il Mussafia, di povero fraticello, che saranno state poco pregiate ai suoi tempi, ma che nondimeno oltre al presentare qua e là alcuni versi ben fatti, alcune imagini gentili, sono prezioso documento dei primordii della letteratura ».[2]

---

[1] C'è però dell'affetto, per esempio, in queste parole che una donna dice alla Vergine (*Mon. ant.*, pag. 97):

Vergen Santa Maria, fontana de dolçor
Ki vol veras perdon a vu deba recor,
Ke de le altre done tute si' la mejor,
Ke per nui noto e çorno pregai lo Salvaor.
Dondo d'ogno meo fato e d'ogna mea besogna
A vui segnramente recor sença mençogna,
Ke vui si' porto e riva, castel, tor e colona
A l'om k'è tribulao, k'envoca vui, Madona.
Per ço cun tut'el cor mercè clamar ve vojo
K'eo per li mei mali çà no ve caça a enojo,
Mo de mi tapinella ve prenda ancoi cordojo,
Ke çà da li pei vostri, Madona, no me toja.
Marcè, marcè de l'anema, pulcella piatosa,
K'e'ò ça en li peccai oscura e tenebrosa;
Dolçe Madona mia, vui me fai graciosa
La faça de Deo vivo en cel e gloriosa.
. . . . . .

[2] Non tutti i componimenti del cod. XIII Marciano furono pubblicati. Fra gl'inediti ci sono: la *Vita di Santa Margherita*, in versi di nove sillabe a rime accoppiate; la *Narrazione della Passione* in versi che arieggiano agli alessandrini, e dove si ha la *Tirade monorime* o *laisse* dell'antica poesia francese; la narrazione del *Transito della Vergine* in prosa; il *Contrasto tra Cristo in croce e il demonio*, sopra la salvazione del genere umano; la *Parafrasi dell'Orazione domenicale*, in versi di otto sillabe a rime accoppiate; la *Leggenda di Santa Caterina* (vedi *Monum. Ant.*, pag. 1-3). Sopra la *Leggenda di Santa Caterina* si ha uno studio del medesimo professore Mussafia, *Zur Katharinenlegende* (*Sitzungsberichte der philos. histor. Classe der kais. Akademie der Wissensch.*, LXXV B., S. 227).

Come da Bergamo passammo a Verona, così passiamo ora da Verona a Milano. Quivi troveremo Pietro Bescapé o da Barsegapé, che prima del 1264 scrive una storia rimata del Vecchio e Nuovo Testamento.[1] In una specie di prologo così egli puerilmente dice:

No è cosa in sto mundo, tal è la mia credença,
Ki se possa fenire, se la no se començа.
Petro de Barsegapé si vol acomençare,
E per raxon fenire, segondo k'el ge pare.

E comincia infatti il suo *Sermon divin*, proponendosi di narrare

Como Deo à fato lo mondo,
E como de terra fo lo homo formo;
Come el descendé de cel in terra
In la vergene regal polçella;
E cum el sostene passion
Per nostra grande salvation;
E cum verà al dì de l'ira,
Là ò serà la grande roina;
Al peccadore darà grameça,
Lo justo avrà grande alegreça.[2]

Il contenuto della storia rimata di Bescapé è affatto inconcludente; nè in lui si trovano neppure quelle rare gentilezze di pensiero che no-

---

[1] In *Studii Linguistici* di B. Biondelli, pag. 195 segg.

[2] Del lavoro di Bescapé non si ha, a mia notizia, che la edizione del Biondelli. Ma il testo avrebbe bisogno di essere accuratamente riveduto sui codici.

tammo nelle poesie veronesi. Non è altro che il racconto biblico esposto in rozzi versi volgari; e probabilmente per essere recitato alle plebi.[1] La cosa in esso più notabile è quella parte, dove lamenta il fasto oppressore dei ricchi, i quali, egli dice, non hanno altra cura che di fare grandi case, con ricchi solai, di fare alte e grosse torri merlate; di portare calze di seta e ricche vestimenta; di aver vigne che facciano buon vino; bosco da legne, mulino e forno; e che hanno sempre sette ancelle, colle quali dimorano, e che sono i sette peccati mortali.[2] È però da avvertire che nella storia di Bescapé questa non è altro che una digressione. Dopo avere detto del peccato di Adamo ed Eva, egli se la prende col corpo che

..... Sempre vol implir lo ventre
Carne de bò e bon capon;

e gli fa rivolgere un discorso dall'anima; dove appunto si trovano i lamenti che sopra notammo. Questa tendenza all'insegnamento morale si ricava pure da un altro luogo. Rivolgendosi, come sembra, alle donne che lo ascoltavano, e dopo

---

[1] Rilevasi ciò da più luoghi. In uno, per esempio, si legge:

Et eo si prego tuta çente
La qua' è qui communemente
Ke me debia indende et ascoltare
De ço ked eo volio cumtare.

[2] Ved. il mio libro già citato, *I primi due secoli* ecc., pag. 116.

averle avvertite che le sue non sono di quelle fole che si raccontano d'inverno intorno al fuoco,

E vu, donan, ke si presente,
Prego ke vu debiai intende:
Questa non è pançanega d'inverno,
Quando vu sté in grande soçorno,
E sté a grande asio a pe' del fogo;

prosegue con questi versi:

Quel homo si è mato ke tropo s'asegura
In aver grande richeçe e stare in aventura;
Ke i' ò veçuo ventura e grande richeça
Ki èn devenue a grande baseça ....

Del resto, come già dicemmo, il lavoro del Milanese non brilla di nessun lume poetico; e dopo un più accurato esame noi non sapremmo in nessuna guisa approvare le lodi che gli dava un critico nel *Crepuscolo*,[1] e che già altrove accettammo. Non ci pare davvero che trattisi « d'un povero giullare che si eleva a tessere la palingenesi dell'umanità »; ma sibbene d'un incolto rifacitore del racconto biblico, al quale egli non aggiunge di suo che il prodotto medievale del suo cervello, come quando fa andare la Madonna uscita di parto a sentir la messa:

Quando la Vergene se levò de partore,
E quando in la eglesia ela introe,
La sancta mesa se ge cantoe.

---

[1] *Poesie lombarde inedite del secolo XIII* (*Crepuscolo*, an. 1856, num. 2).

L'unico pregio di Bescapé è quello d'avere scritto in volgare ciò che gli altri seguitavano a scrivere in latino; ma è un pregio fuori di ogni sua intenzione. Quello che noi teniamo oggi per un prezioso documento della nostra più antica letteratura, non si deve probabilmente ad altro che o alla ignoranza dello scrittore, o al suo desiderio di farsi intendere dalle classi più zotiche della società.

Ma a Milano non è solo di Pietro Bescapé che dobbiamo occuparci. Un altro poeta quivi ci si presenta ben superiore a lui di cultura e d'ingegno, e anch'esso tra i primi che abbiano abbandonato il tradizionale latino pei nuovi dialetti. Bonvesin da Riva, che pur di latino sapeva tanto da scrivere in questa lingua alcune cronache e un trattato morale,[1] sulla metà probabilmente del se-

---

[1] Vedi *I Primi due secoli* ecc., p. 117-18. Del trattato in versi latini *Vita Scolastica* diede conto il Bekker. Noi ne abbiamo veduto tre antiche edizioni nella Biblioteca Marciana di Venezia (Miscell. 2012, 2; 2243, 1; 2325, 4; 1969, 7), coll'aiuto delle quali si potrebbe ristampare questo libro. E lo meriterebbe per più ragioni. Ecco il titolo di alcuni capitoli: *De malis cogitationibus despiciendis - De locutione et lingua restrictione - De luxuria despicienda et castitate servanda - De sodomitico vitio abhorrendo - De lectu et vestitu - De alea et ejus speciebus evitandis - De choreis* ecc. Leggasi questo brano: *Primus modus decorandi magistrum*, dove si riconosce lo scrittore delle *Cinquanta cortesie da tavola*, delle quali parleremo in seguito:

..... Sis ubicunque velis, regimen potiaris honestum
Tam veniendo scholas quam redeundo domum.
Non tibi sint cursus, verridia nulla plateis,
Non lapidis iactis, non baculisque sonus.
Nulla canum fiat furiosa citatio, clamor ....

colo XIII scrisse molte poesie, di generi diversi, anch'esso nel suo dialetto.[1] Occupiamoci per ora delle poesie religiose. Abbiamo tra queste una disputa tra Satanasso e la Vergine Maria,[2] nella quale la sostanza è essenzialmente ascetica, come quella che mira alla glorificazione della Madonna; ma dove il poeta, certo contro la propria volontà, ci dipinge il diavolo come un ragionatore inflessibile, che incalza, che non dà tregua, e che avrebbe ragione se a sconfiggerlo non ci fossero i sofismi teologici.

Satana comincia da lamentarsi che Maria gli toglie tutte le sue conquiste,

---

Non te praesumas in eadem sede sedere,
Annuat aut iubeat in prius ille tibi.
Si manibus flores habeas fructusve decentes,
Offer ei: capiat. Pignus amoris erit.
Cum doctore loquens caveas os ferre propinquum,
Oris ne qua lues eius in ora fluat .....
Si comitaris eum, fac ne sis praevius aut par:
I post, non longe, ne quasi solus eat ....
Si quoque rex esses, usque praeire cave ....
Illo si coram liceat tibi forte sedere,
Sic sedeas ne sis in cruce crura tenens.
Ablue mane manus, faciem, si tempus habebis.
Tegmina membrorum membraque munda tene.
Imbre scholas madidus non intres, vel nive tectus ....
Ex te si sputum vel si qua superflua pellis,
Qualiter eiicias aut ubi, cerne prius ....

In seguito vengono i precetti anche per il maestro (*De regimine doctorum*), al quale tra le altre cose comanda:

Vestes non curtas, sed, tanquam clericus esses,
Longas et latas sufficienter habe.
Femineos comptus longos fuge ferre capillos ....

[1] Vedi Mussafia, *Darstellung der altmailändischen Mundart nach Bonvesin's Schriften*, 1868; e Ascoli, *Arch. Glott.*, I, 449.

[2] *Monatsbericht der königl. preuss. Akademie der Wissensch.*, August, 1850, pag. 322.

Ella me tolle per forza le mee possession,
.....
Quand'eo me crego un misero haver aguadenao,
Maria me tolle la predha ....

Gli risponde la Vergine ch'egli dice « grand bosia », perchè ella non fa cosa alcuna contro giustizia, e perchè è tenuta di amare il peccatore, onde non vuole abbandonare nessuno che si volga a lei. Con un verso che si direbbe pieno di satanica malinconia, le risponde il diavolo:

Anc eo sont creatura del creator verax;

a me per un peccato unico non volle Dio perdonare, e fui cacciato nell'abisso:

Per un solengo peccao sont al postuto perdudho,
Ni posso fi recovrao, mi miser confondudho.

Un demonio che si lamenta di non potere esser salvato, che piange sulla propria sorte, e che ricorda d'essere anch'egli creatura di Dio, è sicuramente un demonio al di fuori del convenzionalismo teologico del medioevo. Non diciamo già con questo che Bonvesin abbia voluto farlo tale, che abbia voluto, povero frate, ribellarsi alla tradizione ascetica del suo tempo. Ma la figura gli è venuta fatta così senza che egli se ne sia reso conto. Senza saperlo ha fabbricato ed ha fatto parlare il suo arcangelo decaduto, quale potrebbe farlo un moderno, che col sarcasmo e colla logica tien testa alla sua divina nemica, e fa la critica di tutto il

sistema teologico semitico-cristiano. Chi non direbbe che lo scherno più sarcastico e miscredente ha ispirato il Satana, che dice alla Madonna:

Lo peccaor del mondo plu t'ha offesa ka mi:
Per lu fo morto to fijo, ma no miga per mi?

Nè serve il rispondere a lui con tutti gli argomenti della *Somma* di San Tommaso; dalle sue labbra si sprigionano parole di una tagliente ironia: sembra quasi che egli voglia mettere in ridicolo tutto il dogma del medioevo. Sentitelo:

Se 'l peccaor no fosse, segondo ke tu he cuintao,
Lo fijo dr' omnipoente de ti no have esse nao:
E così semejantemente, s' eo nom fosse adovrao,
Matre tu no serissi de quel Segnor beao.
Eo sont quel veramente lo quali si fu cason
Per kè Eva peccò e Adam so compagnion.
Lo peccaor è donca al mondo per mia cazon,
Per que Criste venne in terra per dar salvation.
Se per lo peccaor tu è in grand honor
E eo son senza dobio cason del peccaor,
Tu è donca anc per mi matre del creator,
E s' eo no fosse habiudho, tu no haverissi quell' honor.[1]

Ma dopo il riso, anche il pianto; dopo il ghigno beffardo, la ribellione che prorompe dall'anima dell'eternamente condannato:

---

[1] E pare proprio che per Bonvesin fosse un'opinione seria, che il peccatore avesse il merito di aver fatto discendere in terra Gesù Cristo. Si veda la poesia *De peccatore cum Virgine* (*Monatsbericht*,

Oi, dise lo Satanas, eo vego ben certamente
K' in mi no è consejo, mi miser, mi dolente;
Dond' eo molto me rancuro de Deo omnipoente,
Ke m' ha creao, mi gramo, per arde in fogo ardente.
Eo me lamento de Deo, ke nom creò sì bon
K' eo no havesse peccao ni habiudho perdition,
K' eo fosse stao fermo in ce com fè i oltri angeli bon,
Sì k' eo no fosse venudho a greve perdition.
Deo è omnipoente, e ben lo poeva far
K' eo fosse creao sì santo k' eo no poesse peccar,
Sì k' eo no havesse fagio fallo, ni mai poesse fallar,
Sì k' eo fosse coli boni angeli, o è bon habitar.
A lu niente costava, a lu niente noseva,
Sed el m' havesse creao sì sancto com el poeva;
El me poeva far grand ben, sed el voleva,
Sì k' eo sereve stao fermo, e a lui niente noseva.
El pare k' el fosse alegro dra mia gran grameza;
Ben ho justa cason de star sego in dureza.
El m' ha destrugio e morto; metudo m' ha in grand tristeza,
In logo k'el me poeva tenir in grand dolceza.

Ogni volta che si rileggono questi versi, si è compresi da sempre nuova meraviglia. La critica del Dio biblico è qui quale potrebbe farla un

---

Februar, 1851, pag. 90 e sgg.). Ivi, tra le ragioni, per le quali la Madonna deve amare i peccatori, mette queste:

Imprimament la Vergene per lor ha grand honor,
Perzò k' ella è per lor matre de Deo Segnor.

E aggiunge dopo:

Dond per li peccaor fo fagio quell' ovramento,
K él fo fiol dra Vergene senza dexdeniamento.

Vedi *Rationes quare virgo tenetur diligere peccatores* (*Monatsber.*, Februar, 1851, pag. 94). Non sappiamo se ciò sia conforme alle dottrine teologiche. Ma non ci farebbe troppa maraviglia.

odierno razionalista. Come Bonvesin potesse far parlare in tal guisa il suo Satana, con tanto profondo convincimento del proprio diritto, e con una logica così stringente, è cosa da stupirne, tanto più se si rifletta che il pio uomo non mirava che a fare sconfiggere dagli argomenti della Madonna il « serpent antigo » il « renegao punax ». Altro che sconfitta! Si ha un bell'opporgli che era in suo arbitrio « de far e ben e mal ». Più ardito che mai, egli riprende il filo del suo ragionamento inflessibile, e pare che salga un'altra volta a tentare la detronizzazione del vecchio Iehova:

. . . . . ponem ben ke così sia.
Inanze k'el me creasse, quel k'ha la segnoria,
El cognosceva ben k'eo heve fa feronia,
E k'eo me perdereve e caze a tuta via.
Da po ke Deo saveva, anze k'el m'havesse creao,
K'eo pur me perdereve per un solengo peccao,
Per que me creava el donca per esse po abissao?
Eo no sereve demonio, s'el no m'havesse creao.
Da po k'eo fu creao in mia libertae,
S'eo alezí lo peccao per mia voluntae,
Ponem ben k'eo nol blasme k'el fesse iniquitae,
K'el me punì fortemente dra mia malvasitae.
Ponem ke 'l creator no sia da reprende
K'el me mise in arbitrio in tute le mee vesende.
Al men quand el saveva ke pur eo heve offende,
Crear el nom deveva, et in zo lo posso reprende.
El par k'el ghe plasesse segondo la veritae
Ke pur demonij fosseno, e quest'fo iniquitae.
In logo de mi e dei oltri, ke sem in arsitae,
Havesse creao dei oltri, k'havessen habiudho bontae.

Il *Contrasto* tra Satana e la Madonna rientra in un genere letterario che ebbe nel medioevo larga diffusione: genere, come fu ben detto,[1] mezzo popolare e mezzo scolastico, che si prestava egregiamente agli argomenti più diversi, ed al quale si ricollega da un lato l'artistica tenzone dei Provenzali, e dall'altro il dramma plebeo. Nella letteratura volgare-latina si hanno contrasti tra la pecora e il lino,[2] tra la primavera e l'inverno,[3] tra il vino e l'acqua,[4] e poi tra il cuore e l'occhio,[5] tra il corpo e l'anima,[6] e via discorrendo. Nell'antica letteratura francese, dall'aver fatto disputare tra loro la Chiesa e la Sinagoga,[7] un giudeo e un cristiano, le Sette Arti, l'Inferno e il Paradiso,[8] si scese fino ai contrasti tra carnevale e quaresima,[9] anzi fino a quello, di cui non può dirsi il titolo osceno.[10] Evidentemente dunque Bonvesin non fece che trasportare nella letteratura italiana questo genere che poi ci rimase lungamente.[11] Ma ce lo trasportò in modo da riuscire

---

[1] Wesselofsky, *Intorno ad alcuni testi nei dialetti dell' Alta Italia*; Prop. V, 5-6, 368.

[2] Du Méril, *Poés. ant.*, 379.

[3] Vedi *Alcuini Opera*, II, 1, 613. È attribuito a Beda.

[4] Du Méril, *Poés. inéd.*, 303; Wright, *Latin poemes*, 93.

[5] Wright, op. cit.; Meyer, *Docum. mss.*, 37.

[6] Du Méril, op. cit., 217.

[7] *Hist. Littér.*, XXIII, 216.

[8] Ivi, 218 e segg.

[9] Barbazan, *Fabl.*, IV, 80.

[10] *Le Débat du C. et du C.*, in *Montaiglon et Raynaud* (*Récueil général des Fabl.*, II, 133).

[11] Lo vedremo meglio in seguito. Qui intanto notiamo che, per

quasi originale, tanto per la scelta dei soggetti, quanto pel modo di trattarli. Abbiamo veduto come il curioso dialogo tra il demonio e la Madonna, trascendendo le intenzioni ascetiche dello scrittore, presenti un' arditezza e una novità di concetti degna di molta attenzione. Lo stesso accade in altre composizioni del frate milanese. In quella intitolata *De Anima cum Corpore*,[1] il corpo parla all' anima un linguaggio di uno scetticismo completo: e se noi non conoscessimo bene che il poeta mirava sempre a fini religiosi, ci sarebbe da vedere in alcuni di questi versi come un sorriso ironico contro le credenze sovrammondane. All'anima che predicava i suoi santi consigli, risponde il corpo:

. . . . . tu no m lassi requiar;

emistichio dove par di sentire espressa la noia, con quel bel verbo *requiare* che disgraziatamente non è passato alla lingua. E dopo la noia, pare, come dicevo, che un lampo di miscredenza traversi l' anima dello scrittore, quando fa dire dal corpo:

Quest ben tu voi k' eo perda per quel ben k' eo no vezo,
. . . . . .
Eo no so ki tu te sii, ni te posso veder ni te vezo.
. . . . . .
Multi anni starò soto terra, k' eo no porrò plu far,
K' eo no m porrò plu move, ni ben beve ni mangiar,

---

esempio, il contrasto tra quaresima e carnevale, tra il vino e l'acqua ecc. si ritrova in versi popolari del secolo xv.

[1] *Monatsbericht*, März, 1851.

Ni smorbiar ni rire, cantar ni solazar.
Lassa m, domente k' eo vivo, godher e bon tempo dar.

Segue una risposta dell'anima; e quindi il corpo « fa capitulo col membre travaliose », per ammonirle dei loro doveri. E le membra appresso muovono lamento contro il cuore, dicendo che esso solo è cagione dei loro peccati: pensiero più profondo e più vero, che, al solito, non dovesse sembrare allo scrittore:

Lo cor, zo dise le membre, si pensa imprimamente,
Desedra e se delegia entro peccao dolente;
E tuto zo ke i delegia, e vol incontinente,
Comanda ke nu fazamo, ni sam fa oltramente.
Lo cor è nostro dux in far lo ben e lo mal,
Conven che nu obedhiscamo a quel membro regal;
Quel fa pezo, quel ne liga entro peccao mortal;
Se 'l cor volesse far ben, nu no faravem mal.
Adonca se nu peccamo, ni vam drigio per la stradha,
Al cor, no miga a nu, la colpa ne fi dadha.
Se la reeza dal cor no fisse inanze pensadha,
Za per nu oltri membri no have fi adovradha.
La o desedra lo cor, 'l ogio volze la guardatura;
I orege stan molto intente in zo ke 'l cor procura;
Li pei al so comando si volzen l'andatura:
Tute semo ligae e prese sot soa servitura.

Disputano poi tra loro il cuore e l'occhio,[1] e finalmente le membra pronunziano il loro verdetto inap-

[1] Vedi e paragona colla *Disputatio cordis et oculi*, di Filippo de Grève, il poeta goliardico (Wright, *Latin poems*, 93). Esiste dello stesso anche una *Disputatio membrorum* (Meyer, *Documents*

pellabile contro il povero cuore, lo rendono responsabile di tutte le loro colpe, e senza saperlo dicono una grande verità sentenziando « k'el fa lo pezo in tute le male ovre ». [1]

Un altro contrasto di Bonvesin, sempre nel campo religioso, è quello, intercalato in più lunga poesia, di un figlio col padre all'inferno: [2] terribile scena nella quale si riflette tutta la truce credenza medievale, che non rifuggiva nemmeno dal fare sbranare tra loro a morsi rabbiosi i figliuoli ed i padri. [3]

In questi componimenti del poeta milanese è ancora notabile un altro fatto: che egli passa spesso al genere narrativo, verseggiando la leggenda religiosa. Noi sappiamo che la letteratura leggendaria ebbe poca fortuna in Italia. Ora il trovare alle più lontane origini uno scrittore che di essa si vale e si compiace, e la trasporta come meglio sa, dal latino ai suoi versi volgari, è anch'esso un feno-

---

mss., 34), ma è cosa affatto diversa. Su Filippo di Grève, vedi una Memoria di P. Meyer, *Henri d'Andeli et le Chancelier Philippe* (*Romania*, n. 2).

[1] *Monatsbericht*, März, 1851, pag. 142 e segg.: I. *Sic anima peccatoris venit ad visitandum corpus suum*; II. *Sic anima iusti venit ad visitandum corpus suum*; III. *Sic anima peccatoris desperati disputabit cum corpore post sententiam*; IV. *Sic anima iusti disputabit cum corpore.*

[2] Nel *De Die Iudicii* (*Monatsbericht*, Sptem., Octb. 1850, p. 380). Cfr. con *Giacomino de Verona* (*Monum. ant.*, 44-45).

[3] Lo patre col so fijo dolenti el angoxusi
Se roeran entrambi, cum have fa can rabiusi.

Giacomino è più moderato, e non arriva che al desiderio:

E s'el poes l'un l'altro dar de morso,
El ge maniaria lo cor dentro 'l corpo.

meno di qualche importanza, e che probabilmente è frutto delle influenze che esercitò sull' Italia Settentrionale quella letteratura della lingua d' oïl, nella quale ebbe così ampio e geniale sviluppo il leggendarismo.

Le leggende che narra Bonvesin sono quasi tutte tra le più divulgate nell' età di mezzo. Quando, ad esempio, egli racconta[1] della pianta di rose nata dal cuore del monaco devoto della Vergine, ogni foglia della quale portava scritto a caratteri d' oro *Ave Maria*, non fa che ripetere quello che già era stato raccontato di San Benedetto di Vallombrosa, di San Luigi di Tolosa e d' altri; quello che ritrovasi nel Bellovacense, nel Cantipratense, nei Bollandisti ed altrove.[2] Quando narra la vita di Sant' Alessio,[3] ripete una delle leggende che ebbero maggior diffusione nel medioevo, messa in versi latini, francesi, provenzali,[4] narrata dal Voragine, penetrata perfino nei canti popolari della Provenza e del Monferrato.[5] Lo stesso può dirsi di

---

[1] Nelle *Laudes de Virgine Maria* (*Monatsber.*, Dec. 1850, p. 491).

[2] Cfr. Maury, *Leg. pieuses du Moyen-âge*, pag. 74-75.

[3] *Monatsberickt*, April 1851, pag. 217.

[4] Vedi *Raynouard*, *Lex Rom.*; I. G. Paris, *La Vie de Saint Alexis*, nella *Bibliot. de l' École prat. des Hautes Etudes*, 7e fasc.; Douhet, *Diction. des Légend.*

[5] Il canto provenzale è stato pubblicato dall'Arbaud (*Chants pop. de la Provence*, II, 25), colla musica relativa; quello monferrino dal Ferraro (*Canti popolari monferrini*, 126). E sono notabili certe somiglianze:

Nel provenzale:

Per oubei' a sa mero
La vougud' espusar

Santa Maria Egiziaca, la cui leggenda dai versi latini di Ildeberto[1] e di Giovanni di Saint-Evrouet,[2] ai versi francesi di Thibaud de Vernon[3] e di Rutebeuf,[4] alla prosa del Voragine,[5] empì di sè tutta l'età di mezzo.

La fonte di Bonvesin, per molte delle sue leggende, fu probabilmente San Gregorio Magno nei suoi celebri *Dialoghi*; egli lo nomina a proposito di San Bonifacio, dicendo:

Ancora San Grigol si narra d'un fantin.[6]

Del resto, nulla di proprio introduce il poeta milanese nei suoi racconti, se non forse, anche qui, un fare drammatico assai spiccato ed originale, e che spesso, se non sempre, deve riferirsi al suo ingegno più che alla sorgente da cui attinge. Bon-

---

Lou premier soir dez noueços
'lexi fai que plorar:

Ma que n'as-tu, Alexi,
Que fas ren que plourar?

Nel monferrino:

Pir cuntentèe so pare
Lasàse maridèe.

An cò di li trei giurn
Nun fa che piurèo.

Cosa piurève, Alessiu,
Cosa piurève vui?

Anche oggi in Italia si ristampa la *Vita Morte e Miracoli di Sant'Alessio*. Ho sotto gli occhi un'ediz. di Prato, Contrucci e CC., 1866.

[1] *Hist. Littér.*, XI.

[2] Ivi.

[3] *Hist. Littér.*, XIII.

[4] *Oeuvres*, II, 106.

[5] *Legenda Aurea*, ed. Graesse, pag. 400.

[6] Nel *Vulgare de Eleemosynis* (*Monatsber.*, Novb. 1850, p. 451).

vesin ama di far parlare i personaggi delle leggende, più che di riferire i loro discorsi; ama di metterli in azione; ha, oseremmo quasi di dire, il genio del dramma. E questo genio, che gli ha fatto scegliere così spesso e così volentieri la forma del *contrasto*, per iscopo ascetico, glie la fa scegliere anche per un altro genere di componimenti, nei quali il frate vuol dare degli insegnamenti morali. Abbiamo tre contrasti che hanno questo carattere: quello tra la rosa e la viola, quello tra la mosca e la formica,[1] e l'altro tra i dodici mesi dell'anno.[2] Il primo sembra diretto ad inculcare la modestia e la purità. I due fiori disputano tra loro, e si appellano al giglio, perchè dia la sentenza chi di essi è migliore. Sono curiose alcune delle ragioni portate in propria difesa o contro l'avversario. La viola rimprovera alla rosa di esser rossa:

. . . . . tu è vermegia in faza,
Per zo no m' meravejo se grand reeza te caza:
No è bon mete fedusia in persona rossaza,
Illi senten de venin, quelor k' en russi in faza.

La rosa si vanta, perchè

. . . . . li cavaler e le done
In soe belle man me portano, no miga tute persone;

[1] *Monatsbericht*, Januar, 1851.

[2] Fu scoperto nella Biblioteca del Capitolo della chiesa cattedrale di Toledo nel 1871 dal mio buono e dotto amico Eduardo Lidforss, professore all'Università di Lund nella Svezia; e fu da lui pubblicato in un volume della *Scelta di Curiosità Letterarie* del Romagnoli, dispensa CXXVII.

Le nobel polzellete de mi fan soe corone;
E si circondo la testa dre nobellissime done.
De mi fi aqua rosa, la qual mete le polzelle
Sor le soe belle face per esse plu tenerelle.
Ancora cazo li morbi da l'infirmiza pelle,
De mi fi medicine, le que sont bone e belle.

Ma la viola trae anzi argomento da ciò per vituperar la rivale, alla quale dice:

Tu è luxuriosa: zo provo imprimamente:
De ti fi fagio corone per vanità dra zente;
De toa aqua se pegano le peccatrix dolente
Per parir a li adultri plu belle e plu placente.

E non le riconosce altro pregio che quello che il suo colore è figura del sangue di Cristo, e che a lei si suole paragonare Maria.

Nel contrasto fra la mosca e la formica si vuole evidentemente proporre per esempio di operosità agli uomini quest' ultimo animale:

Ki vol esse pro' e savio e tra' vita segura
Da la formiga imprenda, k' è picena creatura.

La morale da trarsi dal contrasto dei mesi è espressa nelle due ultime strofe:

L' ystoria de li misi ki vor odì cuntare,
Se dà sembianza a l' omo s' el vol grand ovra fare,
Ke saviamente inanze si debia ben pensare,
Com el de' trar a fin ziò k' el vol adovrare.
Da gran mateza ven a comenzar gran fagio,
Ke no ne se possa trar a fin se no con gran dalmagio:
Così perkè gli misi no pensano anze tragio
Li vegen gran vergonia e se pentin pos fagio.

Al medesimo ciclo di poesie morali appartiene pure quel breve frammento di Gherardo Pateclo cremonese, dal quale ritraesi ch'egli ha messi nel suo volgare i

..... driti insignamenti che fermò Salamon.[1]

Noi vediamo così sempre più allargarsi la zona, nella quale si manifestò la primitiva letteratura dialettale dell'Alta Italia; ed ora possiamo da Bergamo, da Modena, da Verona, da Milano, da Cremona arrivare fino a Genova, per ritrovare anche quivi poesie che si ricollegano a quelle delle altre città.

Noi possediamo un ammasso considerevole di Rime genovesi del secolo XIII e dei primi anni del susseguente.[2] Gli argomenti di esse sono svariatissimi. Infatti alle preghiere alla beata Margherita, a San Pietro, a Santa Lucia e via dicendo,[3] si unisce la preghiera per chi cambia casa;[4] e l'esposi-

---

[1] V. *Jahrb. fur rom. und engl. Literat.*, VIII; e Teza, *Serventese storico del sec. XIV* negli *Atti Deputaz. St. patria di Romagna*, 1866.

[2] Ne furono già pubblicate alcune nell'*Archivio Storico Italiano*, App. IV, 1847. L'intera raccolta ci fu data solamente nel 1873 dal signor N. Lagomaggiore, e forma il secondo fascicolo del volume II dell'*Archivio Glottologico Italiano*. Il codice che contiene queste poesie, appartiene al signor avv. A. Molfino di Genova. Noi le classifichiamo tra quelle dell'Italia settentrionale, dopo ciò che ha dimostrato l'Ascoli nella Memoria *Del posto che spetta al Ligure nel sistema dei dialetti italiani*, inserita nel cit. *Arch. Glott.*, II, 1.

[3] Vedi pag. 165, 166, 167, 168, 169 e 170.

[4] *Ad mutandum se de una domo in alia* (pag. 248):

Chi de novo se stramua
E atra abitacion,
Per aver reisego bon
E ventura benastrua,
Diage esta oration ...

zione dei comandamenti di Dio,[1] e il pianto della beata Vergine,[2] e la leggenda di Santa Caterina:[3] tutte poesie di contenuto e di forma popolare.[4] Moltissime poi sono le poesie morali: in un luogo si raccomanda di conoscere sè stessi,[5] di tollerare in pace le afflizioni,[6] e di non essere tardo alle opere buone;[7] altrove si parla della fragilità umana,[8] o s'insegna ciò che dee ricercarsi *in accipiendo uxorem*,[9] o si predica la pace tra le

---

[1] Pag. 181.

[2] Pag. 192.

[3] Pag. 471.

[4] Sono da notarsi, per esempio nella poesia *De planctu beate Virginis Dei genitricis Marie*, queste domande che il devoto rivolge alla Madonna:

In quello greve accidente,
Doce maire, unde eri voi?
Che faxevi? como stavi?
Era con voi persona alcuna,
Quando vo ve contristavi
Entre cossi gram fortuna?

E nella risposta ci sono qua e là alcuni versi pieni d'affetto, come questi:

Ma cossi grama com' e' me stava,
Misera, senza conforto,
Desirava e aspectava
D'aver lo santo corpo morto.
E poi le man in ato erzea
Per abrazar lo me' segnor;
Ma e sangonenta pu chazea
Non abiando alcum vigor
. . . . . .

[5] Pag. 199.

[6] Pag. 200.

[7] Pag. 202.

[8] Pag. 256.

[9] Pag. 266. E vedi anche pag. 304.

Quatro cosse requer
En dever prender moier:
Zo è saver de chi el' è naa,
E como el' è acostuma,

parti avverse,[1] o si danno i cinque comandamenti per la « Fantina chi se maria ».[2]

L'insegnamento religioso prende qualche volta la forma del racconto: da un inverno straordinariamente lungo[3] si prende occasione per raccomandare di tener sempre gli occhi rivolti al cielo. Ovvero si dice un esempio,

Un esempio ve posso dir,

per insegnare come si fuggano le tentazioni e i dolori.[4]

Anche nelle rime genovesi ritroviamo il *contrasto*: uno tra l'estate e l'inverno,[5] disgraziatamente mutilo; un altro tra la ragione e la gola,[6] che finisce, naturalmente, col trionfo della prima.

In altre poesie l'insegnamento morale prenderebbe quasi un tuono leggermente satirico. Di

---

E la persona dexeiver,
E la dote conveneiver.
Se queste cosse ge comprendi,
A nome de De la prendi.

[1] Pag. 268. È intitolata *De dampno parcialitatum*, e ci sono dei passi importanti.

[2] Pag. 292.

[3] Pag. 279.

[4] Pag. 246.

[5] Pag. 206. Si veda la descrizione dell'inverno, che è assai vivace e pittoresca. Il genovese si riconosce ai versi:

Le iaze e lo gram nevee
Tennem si streite le rivere,
Che ni per terra ni per mar
Se po l'omo guairi alargaa.

[6] Pag. 298.

certi preti[1] si dice che amano i bei vestimenti, i grossi cavalli, gli sproni dorati,

Ma in verità san Pe
Non teneiva uncha questo sente.

Essi

Astinencia fan grande
En schivar ree viande;
Ma de le bone, ve so dir,
Procuran pur de conseguir:
Bon pan, vin, carne e pexi
Tuto dì cercam li soi mesi.
Noi preican c' omo zazune
Ma so visti uncha gente alcune
Chi procuren de esser grasi,
Questi li son como tassi.
.....
Ogni dì se oferta avesse
Se direa pusor messe.
.....
De lo peccao de simonia
Tuti è thaca la ierexia.
.....
Tanto .... son de guagnar
Che li se meten a zuguar,
Li dai con foror scorlando,
De e Santi iastemando .....

Termineremo questa rassegna delle poesie religioso-morali dell' Italia Settentrionale col ricor-

---

[1] *De quibusdam sacerdotibus*, pag. 271. — Vedi anche pag. 202 e 283.

dare quella pubblicata dal Bartsch,[1] e che sembra una specie di epistola, dove si danno precetti al ben vivere ed anche al vivere civilmente, e che per conseguenza si ricollega pure con una poesia di Bonvesin, della quale ci occuperemo tra breve.

Ora intanto dobbiamo parlare di altre poesie, che appartengono allo stesso periodo letterario ed alla stessa regione, e che non si differenziano da quelle che abbiamo esaminate fino a qui se non per il genere.

---

[1] *Rivista di Filologia Rom.*, II, 1, 43. Essa si legge alla fine del cod. Vaticano 4476. — Il primo a farne menzione fu il Bethmann, nell'*Archivio* del Pertz (XII, 243). Comincia:

Compagno Gugliemo, tu me servisi tropo
E no me lo çitar possa adosso;
Mandote saluto quanto e' posso .....

Dopo aver consigliato l'amico di non giocare alla « buschaça », di non bever troppo, di non frequentare le male femmine, di aver miele in bocca, perchè

Parola dolça gran pax fas fare;

di non girare di notte, di esser donatore cortese, lo scrittore passa a dettare alcuni precetti per la mensa. Ma in questa parte il codice è lacerato nel margine. Fra i versi interi che rimangono, si leggono questi:

Poi a due man lo napo di' levare,
Bever un poco u quant t' e' necesso,
E po' lo mete el compagno si presso
K' el posa bevere sanza invitare;
E de' mandegar tant il ke se basto;
Non è bon prender trop gran pasto;
....

CAPITOLO IV

POESIE DIALETTALI DI GENERE GIOCOSO E AMOROSO NEL SETTENTRIONE D'ITALIA

Lo sviluppo della letteratura nei varii dialetti nordici possiamo dire che fosse simultaneo. Un nuovo fermento letterario sembra che agitasse le popolazioni italiane dalla metà circa del secolo XIII in poi; e quei cinquant' anni furono il periodo, nel quale si prepararono tutti gli elementi, da cui doveva poi uscire la grande arte del XIV secolo.

Accanto alla preghiera e al precetto morale, accanto all' uomo pio che alza la mente al cielo, c' è anche l' uomo che scherza ed ama. Così, come sappiamo, era accaduto nelle letterature che precederono la nostra, e così accadde pure tra noi.

Di componimenti giocosi, propriamente detti, nella letteratura nordico-dialettale del duecento, noi non conosciamo che quei due brevissimi che si trovano tra le rime genovesi. In uno intitolato *De*

aleluya,[1] sembra[2] che il poeta se la prenda colla quaresima, e si rallegri ch' essa finisca:

Zhu me piaxe in mea corte
Alleluya con bonae torte,
Che laus tibi Domine
Chi xacamento d'omi è.
L'un sempre aduxe bonne nove,
Zo è formaio e carne e ove;
L'aotro sempre ven con fame,
Con erbe o lemi o inzisame.

L'altro è uno scherzo sulle castagne, un po' troppo plebeo veramente, nonostante la citazione di Avicenna:

Chi per vila o per montagne
Usa tropo le castagne
Con vin brusco e con vineta
Sonar speso la trombeta.
E Lavicena comanda
De no usar tar vianda,
Chi fa tanto vento agrego:
Schivaira, e' ve ne prego.[3]

Qualche cosa di giocoso avrebbe anche la poesia intitolata *Quodam moto notabile de barba*, che comincia:

Non è za ben raso
A chi è romaso
Gran pei soto naso; ....

---

[1] Pag. 285.

[2] Diciamo così, perchè non siamo arrivati a intender bene tutta questa poesia. Speriamo che non si facciano aspettar troppo le *illustrazioni* promesse dall'editore.

[3] Vedi anche a pag. 230 la poesia col titolo: *Contra quosdam vi*

ma la fine di essa mostra chiaro lo scopo ascetico. [1] Piuttosto ha dell'epigrammatico quel componimentino di tre versi: *De quodam qui decipit pluries quendam*:

Chi me engana de monea
Pu de doa via o trea,
Mai no entra en casa mea.[2]

Sono questi, senza alcun dubbio, tra i più antichi avanzi di poesia giocosa della nostra letteratura. Ma non sono gli unici. Qualche altro ce ne rimane, dove però lo scherzo non è così innocente, dove il riso è più sgangherato, dove forse penetra qualche intenzione satirica. Il *Canto delle Comari*, [3] che non sappiamo se possa dirsi una canzone da bevitori, a noi sembra una poesia composta per far ridere alle spalle delle bevitrici, la cui ubriachezza è dipinta in tutto il suo ributtante realismo.

Ma questo realismo stesso è intanto un fatto, del quale dobbiamo tener conto. Si ride per ridere, si guarda la vita in quello che ha di più materiale, di più lontano dai sospiri ascetici e cavallereschi.

---

lipendentes castaneis, et contra eos qui incidunt alias castaneas. Dixit comendando castaneas jochoso.

[1] Pag. 282.

[2] Pag. 283.

[3] Fu pubblicato la prima volta dal Carducci nel suo prezioso volume *Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XIII e XIV* (Pisa, 1871); e ripubblicato dallo stesso nella bella Memoria intitolata *Intorno ad alcune Rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei Memoriali dell'Archivio Notarile di Bologna* (Imola, 1876).

Questa scena di donne che bevono « cinque barili... et un quartier de retro », mentre erano tuttavia digiune; che si abbandonano ad atti ed a parole laide; che poi divorano « sette capuni et ove ben dusento », e poi ancora sette minestre di lardo e di lasagne; e che alla barca che porta lino augurano che vada in fondo al mare; questa scena è uno scherzo, dove è notevole, come osservò il Carducci, la mescolanza del dialogo drammatico alla narrazione; dove è notevole la « grossolana giocondità », e la pittura dei godimenti, che già prenunzia un genere letterario, il quale ebbe poi svolgimento così largo. Mentre nelle poesie di Verona, di Milano, di Cremona, di Genova, ci rimangono i più antichi documenti di un'arte, che deriva bensì dal popolo, ma che ha subìta una modificazione letteraria; nel *Canto delle Comari* abbiamo invece un avanzo di quella poesia delle plebi, che esprimeva il lato più reale della vita, il desiderio del piacere, il desiderio di tuffarsi per un momento in quello che ci è di più corporeo. Il poeta goliardico aveva già detto

Molles cibos edere,
Impinguari,
Dilatari,
Studeamus ex adipe,
Alacriter bibere.[1]

[1] *Carm. Bur.*, 237.

Il *fableor* francese aveva già composta la sua *devise aus lechéors.*[1] Anche il poeta popolare italiano mandava la sua grassa risata al vino, dipingendo un'orgia di donne, le quali fanno un singolare contrasto colle castellane sottili e trasparenti della poesia cavalleresca. La « bona bevedrise » del Canto bolognese, che si empie l'epa di « vin sottile » e di « capun lardato », è la satira di tutta un'epoca, di tutto un mondo di sentimenti e di idee; è la realtà che ci ritorna da' più bassi strati plebei, e che l'arte poi penserà a vestire delle sue grazie immortali.[2] Non lontano dall'argomento del canto delle bevitrici è il *Contrasto delle Cognate*,[3] del quale dice il Carducci che è « il primo esempio per avventura, almeno nella poesia che ci rimane scritta, della *tenzone* passata dal sistema cavalleresco, dall'argomento dell'amore, alla rappresentazione del costume paesano, del fatto comico, dell'avvenimento ordinario ».[4] È questo un piccolo dramma, a due personaggi, compito, brioso, dove spumeggiano il vino e l'amore, un amore che

---

[1] Méon, *Nouv. Réc.*, I, 301.

[2] Fu trovata qualche somiglianza tra questa ballata bolognese e un canto popolare della Provenza, *Les tres commaires* (*Ch. pop. de la Prov.*, I, 180). Ma la somiglianza non è che nell'argomento; e il componimento italiano è molto superiore per vivezza di pittura e di dialogo. Il signor G. Paris poi la credè tradotta dal francese (Vedi *Romania*, n. 1, pag. 117). Ad esso risponde il prof. Carducci, *Intorno ad alcune Rime* ecc., pag. 81.

[3] Anch'esso pubb. dal Carducci, *Cantilene e Ballate*, pag. 39.

[4] *Intorno ad alcune Rime* ecc. pag. 94.

fa pensare a molti di quelli descritti nelle novelle del Boccaccio.

Le due cognate si accusano tra loro davanti alla gente, alle vicine: la scena è sulla piazza, e già stanno per accapigliarsi, in mezzo al circolo dei curiosi e delle curiose che sogghignano:

Oi bona gente, oditi et entenditi
La vita che fa questa mia cognata.
La vita che la fa vui l'odirete,
E, se ve place, vòilave contare.
A lato se ne ten sette gallete
Pur del miglior per poter ben çoncare,
E tutt'or dice che more de sete
En fin ch'a lato non se 'l po acostare:
Nè vin nè acqua non la po saçiare
S'ella non pon la bocc' a la stagnata.

Ubriacona a me? par che l'altra risponda; ebbene, io vi dirò pure quello che piace a costei:

L'altr' ier ch' eo la trovai fra le pariti....
Ma saço ben l'opera che facia:
No 'l ve direi, ch'eo ne seria blasmata.

Reticenza bellissima, che lascia intendere più di quello che forse non è, che dischiude un largo campo ai commenti, alle supposizioni, alle maldicenze delle vicine che ascoltano. Ma l'accusa è però già troppo chiara, troppo grave, perchè l'altra possa frenarsi, e non rivolgersi direttamente all'accusatrice, e non trovar qualche cosa di peggio da dirle:

Oi soça putta, chi te conoscesse
E sapesse, com' eo so, lo to affare!
L'altr'ïer, per cason de far dir messe,
Al prete me volisti ruffianare....

Spera d'averla ridotta al silenzio, spera che, dopo ciò, ella non osi proseguire; la vede già confusa, mortificata, piangente di vergogna .... Ma quella cognata è un diavolo che non si arrende. Ciò che non ha detto prima, ora lo dice: io

.... non so com' tu, putta, al to marito
.....
Ch' a tutta gente 'l fai mostrar a dito...

La parola è fuggita, la folla sghignazza, bisogna capitolare. Par di vedere la *prima cognata*, quella che già cominciò l'attacco, quella che poco fa era così ardita, arrogante, aggressiva, adesso trarsi in disparte, e cercar di condur seco l'altra, quasi trascinarla a forza lontana dalla gente, e dirle in un orecchio: vieni, ci accomoderemo per via, io mi confesso vinta, andiamo a suggellare la pace con un buon cappone:

Eo agio cotto un sì grosso capone
Che lo buglion sarebbe bon da bere...

Perchè hai tu tirato in scena mio marito?

Al to marito e 'l meo vegna passione,
Che 'nseme no ne lasson bene avere...

E sta bene: così possiamo intenderci, risponde l'altra. Io ti ho provato che non ti temo nemica.

Adesso farò qualche cosa di più: ti mostrerò ch l'avermi amica è un guadagno. Tu mi offri u cappone: ebbene, completiamo la cena; nel s greto della nostra casa godiamo insieme da buon amiche:

> ..... menerotti a casa un fantelletto,
> E lui daremo ben mançar e bere:
> E tu recherai del to vin bruschetto,
> Eo recarò del meo plen un barile.
> Quando gli avrem da' ben mançar e bere,
> Çascuna faça la soa ca.....

E qui cala il sipario, per nascondere le cognat e il fantelletto, che ridono, mangiano, bevono fanno all'amore. Sarebbe vano il moralizzare: questo realismo si piace il canto del popolo; e esso fu nell'arte un antidoto agl'idealismi certe scuole poetiche, delle quali dovremo occu parci. Questo rivoletto di sensualità che scaturis alle origini della letteratura, andrà via via al mentandosi di nuove e copiose acque, e diventer un fiume reale e maestoso, quando saranno nati Boccaccio, Lorenzo il Magnifico ed Angelo Pol ziano. Tale è il destino dell'arte, della grande vera arte, in Italia, piaccia o no agli odierni frat celli che la pretendono a critici. Il realismo è l caratteristica dell'arte italiana: fuori del su grembo non c'è salute: sette secoli di stori stanno lì a provarlo colla inesorabilità dei fatti colla eloquenza dei nomi: dal rozzo contrasto dell cognate al canto d'Aspasia, dai sublimi quadri del

l'Inferno Dantesco ai capitoli del Berni, dalle pagine del Decamerone a quelle del Manzoni.

Un altro dialogo, tra madre e figlia,[1] ha esso pure i caratteri delle due composizioni precedentemente esaminate; ma forse le vince ambedue per ruvidità di sentimento. È una fanciulla che chiede marito, e lo chiede con sì sfacciate parole, che non sembrano possibili su labbra femminili, e che tanto più appariscono spudorate se si pensa che sono rivolte alla madre.[2] La quale, del resto, non sembra gran fatto migliore della figliuola, nè le ragioni che le oppone sono certo molto nobili o ideali. Di siffatti contrasti noi andremo trovandone altri, nel seguito dei nostri studii.

Uno scherzo, a doppio senso, è la poesia che chiameremo dell' *Usignolo*,[3] la quale molto bene fu detta una « volata aerea del sentimento », e che prova, se non altro, che l'equivoco del Canto Carnascialesco è molto più antico di Lorenzo de' Medici.[4]

---

[1] Carducci, *Cantilene*, pag. 43.

[2] Nascondiamole in nota:

Matre, tant' ò 'l cor açunto
La voglia amorosa e conquisa,
Ch' aver voraí lo meo drudo
Visin plu che non è la camisa.
Con lui me staría tutta nuda
Nè mai non vorría far devisa.
Eo l' abraçaría en tal guisa
Che 'l cor me faría allegrare.

[3] Carducci, op. cit., pag. 47.

[4] Si trovò che questa poesia somiglia ad un canto popolare francese e ad un altro provenzale. Vedi D'Ancona, *Poes. pop. ital.*, pag. 16-17.

A più alto concetto, a sentimento più nobile e più profondo s'informa il *Lamento della sposa padovana.*[1] Noi lo crediamo frammento di più lunga poesia mescolata di narrazione e di dialogo, nella quale ci sembra che dovessero essere attori la sposa del crociato, donna Frixa, il pellegrino e le donne, quasi a rappresentare il pubblico. Questa donna Frixa parrebbe che fosse stata consigliatrice di male alla sposa, e probabilmente alla poesia che noi possediamo precedevano le parole di lei. Allora si capisce bene la risposta:

> Responder vòi a dona Frixa,
> Ke me conscia en la soa guisa.

Le parole della sposa del Crociato, che dice di voler restare fedele al marito, sono approvate dalle donne:

> Le done oldì zo ke la disse,
> Nexuna d'ele contradisse;

le quali fanno l'elogio della vita de' due sposi, quando erano insieme per giustificare, come sembra, il rifiuto della donna di cedere all'amore del pellegrino, o piuttosto per rispondere alla sollecitatrice dona Frixa. Nell'ultima parte del componimento viene finalmente in scena questo pellegrino innamorato, il quale ci è dipinto come un amante discreto, che appena osa parlare quando le è vicino, che si appaga di guardarla,

---

[1] Brunacci, *Ant. orig.*; Biondelli, *St. ling.*; Carducci, op. cit.

Ke, quando el è da lei apresso,
De dir parole sta confesso,
E sta contento en lo guardare,

che sospira muto e a capo basso:

Tut'ora sta col cavo enclino:
Mercè no quere; ma i[1] sta muto,
Sospira el core e arde tuto.

Qui finisce la poesia, ma evidentemente ci manca qualche cosa. Sarebbe nell'indole della poesia popolare far cedere la donna ai desiderii dell'amante. Noi non possiamo indovinare se questo accadesse della sposa del crociato; ma siamo certi che ad una conclusione si veniva. Del resto in questo componimento, che è sicuramente anteriore al 1277, e che probabilmente risale più indietro della metà del secolo, è notabile il modo, col quale è espresso l'affetto della donna per il marito. Ella dice che in lui solo è tutto il suo conforto:

En lui è tutto el me conforto;
Zamai non vôi altro deporto;

e (gentile pensiero) non si accorge quasi della sua lontananza, tanto sente vicino a sè il suo amore:

El no me par k'el sia luitano,
Tanto m'è el so amor prusimano.

---

[1] Così leggerei, invece di *mai*.

Ella ormai non ha più cura di farsi bella, se ne sta sola nella sua cameretta, senza affacciarsi mai alla finestra, se non è per gettare qualche volta lo sguardo dalla parte del mare, e alzare a Dio la sua preghiera che faccia salvo il marito e lo ritorni presto al suo seno:

Veder mia faza eo mai no quero
En spleco, k'el no fa mestero,
Kè non ai cura d'eser bela.
Eo me' n sto sola en camarela,
E an' tal ora en mei la sala:
No ai que far zo de la scala,
Nè a balcon nè a fenestra;
Kè trovome luitan la festa
Ke plur desiro a celebrare.
Co guardo en za de verso el mare,
Si prego Deo ke guardia sia
Del me segnor en pagania,
E faza si k' el mario meo
Alegro e san se 'n torne endereo.
.....

Questa delicatezza e questa verità di sentimento, questo amore e questo dolore che si manifestano con pensieri così naturali, sono un fenomeno importante. Sotto la ruvida veste dialettale noi abbiamo qui un contenuto che si stacca da ogni convenzionalismo; abbiamo la passione che parla il suo linguaggio, senza soggiacere all'influenza di nessuna scuola. Nel periodo delle origini ciò ha molto valore, specialmente in Italia, dove le influenze furono molte e lunghe e tenaci.

CAPITOLO V

POESIA DIALETTALE DI GENERE CIVILE E POLITICO NEL SETTENTRIONE D'ITALIA

Oltre alla poesia religiosa, all'insegnamento morale, allo scherzo, all'amore, la letteratura settentrionale possiede ancora il canto che si riferisce alle civili costumanze ed agli avvenimenti politici.

Quello stesso Bonvesin da Riva, che già vedemmo aver composte poesie così singolari, è anche autore delle *Cinquanta cortesie da tavola*, una specie di Galateo del XIII secolo.[1] Fu già osservato [2] non essere senza curiosità il vedere questo frate, maestro di scuola insieme e poeta, che ha descritto le condizioni della sua città in una Cronaca, poi mettere in rima le lodi della Vergine, e insieme

---

[1] Pubblicate prima dal Biondelli *St. Ling.*, poi dal Bekker, *Monatsber.*, Februar, 1851.

[2] Ved. *Crepuscolo*, 1856, n. 21, *Poesie lombarde inedite del secolo XIII.* Crediamo che questi articoli sieno del comm. Tenca.

le costumanze dei banchetti. Ed è notabile in queste *Cortesie* lo sforzo fatto, perchè la nuova lingua riuscisse accetta anche a quella classe che era più abituata alle eleganze dei trovatori, ricercandovisi quasi l'ispirazione cavalleresca. Così i dialetti dell'Alta Italia, dopo avere servito probabilmente da molto tempo ai bisogni della vita domestica; dopo aver fatto i loro primi tentativi certo nelle cantilene religiose per le piazze e per le vie; entravano anche nella casa del cittadino, si assidevano a mensa con lui, colle sue donne, coi suoi ospiti, maestri di costumanze civili.

Nella poesia *De Quinquaginta Curialitatibus ad mensam*, Bonvesin incomincia da ricordare la virtù dell'elemosina, già esaltata da lui in altro canto. Quando ti siedi a tavola, egli dice,

Del pover besonioso inprimamente impensa;

e questa è la prima cortesia: principio ascetico morale, che posto lì a capo di una poesia, dove s'insegnano le convenienze, e quasi starei per dire, le eleganze del viver civile, ci scopre sempre meglio le qualità dell'uomo, e insieme quelle della società borghese, che da un lato lentamente assorgeva a nuovi costumi, mentre dall'altro restava ancora immersa nelle credenze e nelle abitudini del mondo medievale. Le poesie di Bonvesin non erano sicuramente scritte per la società cavalleresca, che aveva altri poeti, altri gusti, altre tendenze; neppure per il volgo, che non

avrebbe potuto gustarle; ma per quella gente di mezzo, per quel *terzo stato*, che appunto cominciava col finire dell'età di mezzo, dove non erano che baroni e plebe. I costumi raffinati delle sale feudali entravano a poco a poco sotto il tetto dell'uomo, che fino ad ieri non era nulla, ma che oggi iniziava un nuovo e fecondo periodo sociale.

È per esso che il frate milanese scrive il suo Galateo, e gli raccomanda di *non esser villano*,

> Se tu sporzi aqua a le man,
> Adornamente la sporze, guarda, no sij vilan.

Se sei invitato a nozze, non correre a prendere il tuo posto a tavola troppo in fretta; e poi

> ..... Sta conzamente al desco,
> Cortese, adorno, alegro e confortoso e fresco;
> No di' sta cuintiroso: no gramo ni travacao,
> Nè cole gambe incrosae, ni torto, ni apodiao;

non stare coi gomiti appoggiati alla tavola; non mangiar troppo nè troppo poco, non empirti soverchiamente la bocca, non mangiare con furia eccessiva, e quando mangi non parlare che quanto è necessario. Se alcuno ti porge la coppa, prendila con due mani, e forbisciti la bocca:

> Col' una conzamente no se po' la ben receve,
> Azò ke 'l vin no se spanda, con doe man sempre beve.

Non bere troppo per non ubriacarti:

Ane sia bon vin in desco, quarda ke tu no te ivrij;
Ki se ivria matamente, in tre mainere offende:
El nox al corpo e a l'anima, e perde lo vin k'el spende.

Se anche, mentre sei a tavola, sopravviene qualcheduno, non alzarti. Non far romore colla bocca, mangiando,

Quel hom e quela femena k'entro cugial forfolia,
Fa sì com fa la bestia ke mangia la corobia.

Se starnuti, voltati dall'altra parte; non far pane del companatico; non biasimare le vivande

Digando: quest'è mal cagio, on: quest'è mal salao.

Guarda al tuo piatto e non a quello degli altri; non inzuppare il pane nel vino. Se siedono donne alla tavola,

La carne a si e a lor ghe debla esser taliando.

Non stuzzicarti i denti colle dita; non domandar nulla al commensale, quando questi beve, non raccontar triste cose,

Azò ke quilli k'en tego non mangian con reo core.

E giù giù altre regole, altri precetti, altri ammonimenti, finchè si arriva agli ultimi due, che sono, di ringraziar Gesù Cristo, dopo aver mangiato, di lavarsi le mani e di bevere del buon vino.

Di genere affine a questa poesia del frate milanese sembra che fosse un componimento di quel Gherardo Patecelo cremonese, che già abbiamo ricordato, il quale scrisse un libro *De Taediis*, dove enumera tutte le cose che gli recano fastidio. Ce ne ha serbato memoria Salimbene, che ne cita alcuni versi nella sua *Cronaca*;[1] e nel libro *De Praelato*[2] questo più lungo brano:

Cativo hom podhesta de terra;
E povero superbo ki vol guerra;
E senescalco k'intro 'l desco me serra;
E villan ki fi messo a cavallo;
Et homo k'è zeloso andar a ballo;
E l'intronar de testa quand'è fallo;
E avar hom ki in honor aventura,
E tuti quanti de solazo no cura.[3]

Di questa poesia, civile o borghese che voglia dirsi, abbiamo varii componimenti tra le *Rime Genovesi*. Quivi però essa volgesi piuttosto a dire le lodi della città, ad esaltarne la potenza o a tesserne la storia, a consigliare i cittadini, a rimproverarli, e via dicendo. Finge lo scrittore di essere interrogato da un « hoster a Brexa »[4] sulle condizioni di Genova, e risponde ch'egli

---

[1] Pag. 54, 196, 392, 394

[2] Nel vol. stesso, pag. 402.

[3] Il poemetto di Patecelo fu imitato o rifatto da Antonio Pucci. (D'Ancona, *Poes. pop. ital.*, pag. 12, n. 3).

[4] *De condicione civitate Janue, loquendo con quedam domino de Brixa*, pag. 309.

stesso che ci è nato non saprebbe dirne ogni cosa, tanto essa è nobile e potente:

Che e mesmo chi ne son nao
No so ben dir pinnamente
Ni destinguer lo so stao,
Tanto è nobel e posente.

Seguita poi narrando che è piena di gente e fornita di ogni bene; che è difesa da forti montagne, che ha un muro che la circonda tutta, un bellissimo porto, ricchi palazzi, abbondantissime mercanzie, tante

Che ogni cossa che tu voi
Encontenente aver la poi:
Se tu ài dinar in torno
Pensa pu de star adorno.
Che se Lombardo o atra gente
Ge vennem per qualche accidente,
La vista de le belle yoie
Gli fa torna le borse croye ....

Un forte sentimento patriottico, un nobile orgoglio della libertà del proprio paese agita e infiamma questo oscuro poeta. Esso compiacesi di ricordare che Genova

Guarnia è de streiti passi,
E de provo e de loitan
De montagne forti xassi
Per no venir in otrui man:
Che nixum prince nè baron
Uncha poe quela citae
Meter in sugigacion,
Ni trar de soa franchitae ....

Ed evidentemente allude alle sventure e alle discordie genovesi, quando parla dei mali che sovrastano alla terra che

Receive in si alcun signor, [1]

il quale egli dice

No è segnor, ma è tirano:

e quando si duole che ci sieno cittadini potenti, che disprezzano gli statuti e le leggi, onde ne nascono guerre e discordie. Anzi sopra questo tema delle discordie civili torna il poeta più volte, e parla della patria, sotto figura di una donna, con affetto vivo, con tenerezza di figlio,[2] lamentando che i figliuoli

A la maire tanto bona
Am misso man in la persona ....
Vegnui son in tanto fogo,
Amor ni paxe no ga logo; ....

e pregando che

De pin de pietae,
Tal maire e tal masnaa
Tornando in unitae
Fazala consolaa.[3]

---

[1] *De condicione terrarum et civitatum*, pag. 254.

[2] *De condicione et statu civitatis Janue in persona cujusdam domine et filiorum*, pag. 264. Vedi anche la poesia LXXX, pag. 260, che comincia:

Madona, monto me peisa
Che toi figi son turbai

Cfr. *Arch. Stor. Ital.*, App. IV.

[3] *De mali cives contra civitatem Janue*, pag. 291.

Lo stesso poeta rivolge le sue parole agli abitanti di Albenga,[1] consigliandoli di essere in concordia tra loro; e si duole de' villani saliti in ricchezza e in potenza;[2] dà consigli a Corrado Doria,[3] lamenta che non si amministri la giustizia,[4] piange sulle guerre intestine

Enter Guerfi e Gibellin.[5]

E dal genere civile trascende al politico e allo storico, celebrando la vittoria di Lajazzo,

la gram vitoria
Che De a daito a li Zenoeisi,

contro quelli che lo scrittore chiama

Li Venician tignosi;[6]

cantando la battaglia di Curzola;[7] e poi anche la discesa di Arrigo di Lussemburgo,[8] con versi

---

[1] *De Albingana, quando fuit in Riperia cum domino vichario*, pag. 284.

[2] *De rustico ascendentem in prosperitate. — De rustico ascendentem in potestate sive in baylia*, pag. 286.

[3] *Litera misa domino Conrado de Auria per Nic. de Castelliono*, pag. 288.

[4] *Ex defectu iusticie plurima dampna sequitur in terris*, pag. 223. — *Quando dominus non iudicet cum furore*, pag. 286.

[5] *Quando preliaverunt XXXX dies in Janua inter Guerfos et Gibelinos*, pag. 256. Vedi *Arch. Stor. Ital.*, *App.* IV.

[6] *De victoria facta per Januenses contra Venetos in Laiacio Ermenie* ecc., pag. 221.

[7] *De victoria facta per Januenses contra Venetos in gulfo Venicianorum, prope ysolam Scurzule* ecc., pag. 223.

[8] *De adventu Imperatoris in Lombardia* ecc., pag. 262.

incolti, ma non privi di certo vigore e di efficacia, e dai quali traspira sempre un sincero ed onesto amore di patria.[1]

Noi vediamo così che la musa popolare dell'Italia settentrionale toglie ad argomento del proprio canto tutto ciò che più da vicino tocca l'uomo, la patria, la religione e l'amore; e dai Reggiani che nel 1242 salutavano il Podestà fiorentino Lambertesco de' Lamberteschi:

Venuto è 'l lione
De terra florentina,
Per tenire raxone
In la città Regina,[2]

fino al povero scrittore genovese che nel 1312 acclamava alla venuta di Arrigo VII, noi possediamo una ricca serie di poesie scritte nel dialetto delle varie città, le quali sono tra i primi sforzi, tra i primi tentativi letterarii dell'Italia, e nella loro maggiore o minore ruvidità, tutti originali.

Passiamo ora dal nord alle regioni meridionali della penisola, e vedremo prodursi simultaneamente lo stesso fenomeno.

---

[1] Sulle poesie del cosiddetto *Anonimo Genovese* restano sempre da fare molti studii; e resta, prima di tutto, da stabilire se esse appartengano ad uno o a più scrittori. Quello che ne scrisse lo Spotorno (*Storia Letter. della Liguria*, I) è affatto superficiale. Il breve *Avvertimento* del Bonaini (*Arch. Stor. Ital.*, App. IV) non merita d'essere neppure menzionato. Noi ci accosteremmo volentieri all'opinione del Serra (*Storia della Liguria*, IV), che, non tutti, ma alcuni di questi componimenti si debbano a Niccolò di Castiglione.

[2] Salimbene, *Chronica*, pag. 58.

CAPITOLO VI

COMPOSIZIONI DIALETTALI DI GENERE AMOROSO NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA

Poichè dobbiamo parlare di poesia *popolare*, è necessaria una esplicita dichiarazione sul significato che ha, nel caso nostro, una tal parola. Per poesia popolare, adunque, noi non intendiamo già quella poesia che uscì veramente dalla fantasia e dal cuore del popolo, nell'ardente espansione della sua giovinezza; quella poesia vissuta e cantata, e non raccolta che più tardi in scrittura, a frammenti ed a brani: quella poesia che, più specialmente in certe fasi della storia dello spirito umano, è ispirata direttamente al popolo o dalla natura o dai grandi avvenimenti storici. Questa poesia sfugge in gran parte alle indagini critiche, perchè i momenti più favorevoli alla sua produzione sono quelli che chiamerei inconscienti, sono i momenti di schietta spontaneità, nei quali lo spirito lavora senza render conto a sè stesso del proprio lavoro, nei quali l'immaginazione si-

gnoreggia tirannicamente tutta la vita, nei quali lo spirito non si è ancora ripiegato sopra sè stesso. Di tutta questa solenne ed augusta poesia delle epoche primitive e delle epoche di transizione, noi non possiamo raccogliere che l'eco, e non possiamo che ricostruirla con faticose e non sempre certe congetture.

Accanto ad essa però, o, meglio diciamo, dopo di essa, può sorgere un altro genere di poesia popolare: anche questa derivante dalle schiette sorgenti del popolo, ma che non è più l'espressione irresistibile di sentimenti ispirati o dai solenni spettacoli della natura o dalle grandi vicende della storia, che non è più la parola di tutto un popolo che si fonde nell'inno poetico cantato in India ed in Grecia; ma che invece, fiore più umile e più modesto, cresce sotto tutti i climi, in tutte le stagioni, e non sdegna di lasciarsi cogliere dalle mani amorose che lo vogliono cercare. È questa la poesia che i casi reali della vita, che il sentimento, che ogni genere di passioni ispirano al popolo, e più particolarmente al popolo che vive lontano dalle città, e nel quale perdurano di più quelle condizioni psicologiche che sono meglio favorevoli a sentire poeticamente la vita.

Oggi tutte le nazioni di Europa si affaticano a fare raccolte di codesti canti; e ne ha la Germania, ne ha la Francia, la Grecia, il Portogallo, la Russia, ne abbiamo parecchie anche noi, che però da poco abbiamo cominciato il faticoso lavoro di sor-

prendere sulle labbra del volgo quelle ingenue o mordaci o meste o voluttuose espressioni, le quali trasmesse di secolo in secolo sono patrimonio di tutta una gente, che le ha imparate come ha imparato a parlare, a pregare, ad amare; che le ha succhiate col latte della madre, che poi se le ripete, se le muta, se le corregge; che ne fa, come di un suo linguaggio del cuore, il più libero uso, affidandole alle ali del canto.

Queste poesie affatto impersonali, questi fiori della ispirazione popolare, nati nella solitudine delle valli e dei monti, potrebbero dar luogo a studii bellissimi, specialmente di comparazione; a studii di psicologia storica non ancora tentati. Ma qui non è il momento che noi possiamo occuparci neppure di esse; sibbene di quell'altra poesia popolare che sta con questa in intime relazioni, che ne è quasi una ripetizione, ma meno spontanea, meno primitiva, perchè è già passata dalla voce alla scrittura, perchè ha già sofferta una qualsiasi elaborazione letteraria; perchè, conservandosi sempre popolare nel concetto e nella forma, si è però in qualche modo staccata dalle sue democratiche e vergini sorelle, e si affaccia con un principio di orgoglio aristocratico sulla soglia dell'arte.

L'imitazione artistica delle poesie del popolo ebbe in Italia un ampio svolgimento, ed influì, credo, potentemente sopra i destini della sua letteratura.

Ora questa imitazione comincia alle origini, non così riflessa sicuramente, non lavorata con tanta fine maestria, con tanto splendore come potè essere nel XV secolo dai sovrani ingegni, ai quali l'antica Grecia parve concedere un soffio del suo genio immortale. Ma pure, già fino dalle umili origini, già accanto al belare accademico di quei poveri verseggiatori che non hanno lasciato ai posteri che un lunghissimo sbadiglio di noia, già fino di là noi troviamo, ora gaio e bizzarro, ora severo e malinconico, un canto ben diverso; un canto che non sa nulla delle idee cavalleresche, che non *chiede mercè* ai fantasmi femminili delle sale feudali, che non si contorce nei faticosi giri di frasi imparate nei repertorii della rettorica provenzale, che insomma è cosa tutta nostra, originale, spontanea, uscita dalle viscere del popolo italiano, e perciò principio vero dell'arte italiana.

Stabilire con sicurezza quando le prime poesie volgari si composero nell'Italia meridionale, sarebbe molto difficile. Quelle tra esse, di cui possiamo stabilire la data, sono dei tempi di Federigo II. Siccome però, per arrivare a questa poesia bisogna presupporre tutto un periodo di preparazione e di gestazione precedente, così noi possiamo ragionevolmente congetturare che fino dai primi anni del XIII secolo o dagli ultimi del XII, s'intuonasse qualche canto. Spingerci più in là, nello stato attuale degli studii, è affatto impossibile.

Abbiamo una canzone, che fu già attribuita a Ruggieri Pugliese, ma che è molto da dubitare che appartenga a questo poeta della scuola cortigiana.[1] È in versi di otto sillabe, e l'ottonario è il metro prediletto del genere popolare. Parlano tra loro una donna *a forza maritata* ed un uomo; ella vorrebbe sciogliersi dai lacci odiati che la legano; egli la consiglia a rimanere sotto il tetto del marito, insegnandole come possa trovare compenso al suo martirio: brutto compenso, ma che appunto nella sua triviale espressione ci allontana dalle circonlocuzioni e dalle compassate frasi della scuola cortigiana. Questa poesia non brilla di nessun'arte, di nessuna bellezza. Nè gran fatto migliore è l'altra canzone, che fu già attribuita a Federigo II,[2] ma che è invece, senza alcun dubbio, di qualche poeta di scuola che si avvicina alla popolare. Quivi pure ce lo dice il verso di otto sillabe, ed ancora l'andamento ed il contenuto. Essa sembra che consti di due parti: del lamento dell'amante che ha perduta la donna amata; e del lamento di questa, che si duole d'essere stata ma-

---

[1] Nel volume del Trucchi (*Poes. ital. ined.*, I, 50) si legge sotto questo nome. Ma dall'edizione D'Ancona (*Le antiche Rime volg.*, I, 444) pare che nel cod. Vaticano 3793, dal quale pure il Turchi la trasse, essa sia anonima. Ad ogni modo, chi paragoni questa poesia con quella « Umile sono e orgoglioso », che nel Vaticano citato è attribuita a « Rugieri Apugliese », si accorgerà facilmente che uno solo non può essere l'autore dei due componimenti.

[2] Dal Valeriani; ma nel cod. Vaticano 3793 è anonima. Vedi *Rime ant. volg.*, I, 154; Carducci, *Cant. e Ball.*, 3.

ritata ad uomo che non l'ama e la batte. Forse manca al codice qualche strofa, e quelle probabilmente, dove le due parti venivano a collegarsi. È anche questo un componimento senza valore dal lato dell'arte. Sola la strofa, dove la donna impreca la morte al marito, e dice che ne gioirà in cuore, mentre fingerà di piangerlo fra la gente, ha un certo movimento lirico che sembra ispirato da forte passione:

Dio del ciel, tu che lo sai,
Or mi dona il tuo comforto,
Del pegior che sia giamai:
Uguanno il vedess'io morto
Con pene e dolori assai!
Poi ne saria a bom porto,
Ched i'no saria gaudente
A tutto lo mio vivente;
Piangerialo in fra la giente,
E batteriami a mano:
Poi diria in fra la mia mente:
Lodo Dio sovrano.

Più bello e più poetico è il lamento della fanciulla abbandonata,[1] che erroneamente forse, porta il nome di Odo delle Colonne di Messina.[2] Non occorrono nè analisi nè considerazioni troppo lunghe

---

[1] *Rime ant. volg.*, pag. 69.

[2] Diciamo così, perchè ci pare che questa poesia sia diversa dalle altre che vanno sotto il nome del Messinese.

per sentire la naturalezza, la semplicità, l'affetto di questi versi:

Oi lassa, tapinella!
Come l'amor m'ha prisa!
Che lo suo amor m'apella
Quello che m'ha conquisa!
La sua persona bella
Tolta m'ha gioco e risa;
Ed àmi messa in pene
Ed in tormenti forte.
Mai non credo aver bene
Se non m'accorre morte.
Aspettola che vene,
Traggami d'este sorte.
Lassa! che mi dicia
Quando m'avea in cielato:
Di te, o vita mia,
Mi tegno più pagato
Ca s'io avesse in balia
Lo mondo a segnorato.
Ed or m'ha a disdegnanza .....

Contenuto e forma si corrispondono perfettamente. Alla semplicità dell'uno corrisponde quella dell'altra: si piange un dolore dell'anima, uno dei dolori più frequenti e più veri, con parole quasi irreflesse, che piovono dalle labbra, come le lacrime dagli occhi, senza rendersi conto di sè stesse. Non c'è nè affettazione, nè (quello che è più) esagerazione di sorta. È il cuore che parla la sua lingua. Ai poeti della scuola cortigiana questa semplicità farebbe orrore. Il poeta popolare l'ha trovata

dentro di sè, nella natura, e l'ha resa senza pretensione di fare una cosa artistica; senza punto pensare (come potremmo pensar noi) alle teoriche del verismo; l'ha resa così per istinto. Egli imita un suono che ha udito; va dietro collo spirito ad un motivo che gli ha percosso l'orecchio; non cerca altro che riprodurlo; cerca l'intonazione della melodia che cantano tutti i cuori che soffrono, tutti i cuori, pei quali

> ..... non v'è maggior dolore
> Che ricordarsi del tempo felice
> Nella miseria ....

Questa fanciulla, a cui martellano l'anima le memorie beate del suo amore corrisposto:

> Lassa! che mi dicia
> Quando m'avea in cielato; ....

questa fanciulla che de' gaudii segreti d'un tempo si fa oggi un martirio, questa fanciulla è già lontanissima dalle figure convenzionali che ci faranno passare davanti gli accademici verseggiatori del palazzo di Federigo II. Essa palpita, soffre e desidera; essa odia la sua rivale,

> Ma ferila chi 'l tene,
> Aucidela sen' fallo;

ella si rifà viva sotto gli occhi nostri: noi tutti la intendiamo e la vediamo.

Affine in qualche modo al canto della fanciulla abbandonata è il lamento dell'amante del Crociato che parte per Terrasanta,[1] dove alla spontanea effusione degli affetti si aggiunge anche un certo maggiore slancio lirico, un più elaborato studio letterario e psicologico. Il dolore della donna è espresso vivamente in questi versi:

Vassene in altra contrata
E no' 'l mi manda a dire.
Ed io rimango ingannata.
Tanti son li sospire
Che mi fanno gran guerra
La notte con la dia.
Nè 'n cielo ned in terra
Non mi pare ch'io sia!

Quello smarrimento dell'anima che è prodotto dall'intenso dolore; quel naufragare dell'intelletto nei gorghi tempestosi dei disperati affetti, che noi moderni conosciamo anche troppo, è adombrato qui, in questi ultimi due versi. Come è ac-

---

[1] *Rime ant. volg.*, 90; Carducci, *Cant.* e *Ball.*, 18. E di questo pure dubitiamo che possa appartenere a Rinaldo d'Aquino. Si paragoni colle altre poesie che vanno sotto il suo nome, e che sono sostanzialmente diverse per lingua, per stile, per concetto. Probabilmente, come noi supponevamo parecchi anni addietro (ved. *I primi due secoli*, pag. 135), l'autore della poesia è il Dolcetto ricordato nell'ultima strofa:

Però ti priego, Dolcietto,
Che sai la pena mia,
Che me ne facie un sonetto,
E mandilo in Soria ....

Lo stesso credeva il Galvani (*Propugnatore*, an. IV, disp. 6., pag. 344 e 345); e sembra crederlo anche il D'Ancona (*Poes. pop. ital.* p. 19).

cennato fugacemente un sentimento di ribellione, un fremito di sdegno contro gli entusiasmi religiosi del medioevo in questi altri versi:

La croce salva la gente
E me fa disviare;
La croce mi fa dolente,
E non mi val Dio pregare.
Oimè, croce pellegrina
Perchè m' hai sì distrutta?
Oimè, lassa, tapina,
Ch' io ardo e incendo tutta!

Notate questi contrapposti; questa parola che si affaccia sulle labbra, che vorrebbe uscirne oltraggiosa, quasi in blasfema, e che si muta in un interrogativo:

Oimè, croce pellegrina,
Perchè m' hai sì distrutta?

non punto rettorico, non punto artificioso, ma verissimo, e che esprime meglio di qualunque affermazione. Avvertite quei due versi che chiudono la strofa:

Oimè, lassa, tapina,
Ch' io ardo e 'ncendo tutta,

quasi pentimento, quasi un ripiegarsi dell' anima che si rimprovera la voce sfuggita, quasi espressione plastica dell' atto di chi portando le mani nelle chiome, e sentendo il febbrile ardore della fronte, paventa il vicino delirio, la vicina pazzia.

Certo, tutto questo non è che toccato di volo, non ha sviluppo artistico; sono sentimenti embrionali, che col tempo si raffineranno e si coloriranno di tinte ben più smaglianti. Siamo alle origini dell'arte; siamo appena al risvegliarsi del nuovo spirito umano che era rimasto per tanti secoli addormentato. Non possiamo pretendere di più. Ma anche in questi avanzi, in questi ruderi di un mondo tanto lontano da noi, in questi modesti monumenti della nostra prisca letteratura, c'è l'annunzio di quello che verrà poi, cioè del carattere realistico che assumeranno le nostre lettere.

Ed il realismo appunto di certe parti di una poesia, che i codici attribuiscono variamente a Giacomo Pugliese ed a Pier delle Vigne,[1] ci fa classificare anche questo componimento tra quelli che serbano in sè qualche tenue traccia del genere popolare, qualche rimembranza, se non altro, di esso. Si direbbero frammenti inseriti in una poesia di genere affatto diverso:

L'aulente bocca e le menne (?)
E lo petto le ciercai,
Fra le mie braza la tenne,
Basciando mi domandai.[2]

---

[1] *Rime ant. volg.*, I, 396.

[2] Nel Valeriani invece:

Dall' aulente bocca venne
Un sospir che mi toccao,
Sì che il core nol sostenne,
Piangendo m' addomandao ....

Sarebbe per caso già qui un segno del rifacimento posteriore e più letterario? Notisi che il quarto verso nella trascrizione della Raccolta

Così pure in quel componimento che, sotto il nome di « Messer lo Re Giovanni », stampò prima il Trucchi e poi il D'Ancona,[1] a noi sembra certo che quella parte, dove cambia il metro, sia da considerare come avanzo di un canto che ricorda qualche cosa di semi-popolare, uscito dalle memorie dei romanzi d'Artù, o qualche cosa, almeno, che diversifica dalla poesia cortigiana che studieremo fra poco:

Fino amor m'à comandato
Ch'io m'allegri tuttavia,
Faccia sì ch'io serva a grato
A la dolze donna mia,
Quella c'amo più 'n cielato
Che Tristano non facia
Isotta, com'è cantato,
Ancor che le fosse zia;
Lo re Marco era 'nganato,
Perchè lui si confidia;
Ello n'era smisurato,
E Tristan se ne godia
De lo bel viso rosato
Ch' Isaotta blonda avia:
Ancor che fosse peccato
Altro far non ne potia,
C'a la nave li fu dato
Onde ciò li dovenia....

Se non c'inganniamo, questo tratto si stacca dal rimanente della poesia, in mezzo alla quale è in-

---

Mouckiana di Lucca è mutato in questo, molto più bello, e che noi crediamo il vero:

Basciando m' addormentao.

[1] *Rime ant. volg.*, I, 61.

serito; e noi lo giudicheremmo parte di una canzonetta a ballo di qualche rimatore di maniera non cortigiana. Ce ne darebbero segno anche i versi che immediatamente lo precedono, e che sono questi:

Ora vegna a riddare
Chi ci sa andare,
E chi à intendanza,
Si degia allegrare,
E gran gioi' menare
Per fin amanza.
Chi no' lo sa fare
Sì si vada a posare;
Non si faccia blasmare
Di trarersi a danza.

Anche il contrasto che porta il nome di Giacomino Pugliese[1] potrebbe classificarsi tra le poesie che serbano qualche nota popolare; e forse può dirsi lo stesso del dialogo d'amore attribuito a re Federigo.[2]

Altre poesie meridionali che sembrano del periodo delle origini, e che hanno chiarissimo il carattere popolare, sono uno strambotto siciliano,[3]

---

[1] *Rime ant. volg.*, pag. 393. Qui pure si parla d'un marito tiranno:

Meo sir, a forza m' aviene
Ch'io m' apiatti od asconda,
Cà si distretto mi tiene
Quel, cui Cristo comfonda ....

[2] Ivi, pag. 142.

[3] Carducci, *Cant. e Ball.*, pag. 56:

Sonno fu che me ruppe, donna mia,
En quelle parti dov' io m' arrivai.

una ballata che disgraziatamente è mutila in fine,[1] e un dialogo tra un amante e una donna, intitolato nel codice *Ciciliana*,[2] e non privo di un certo fare brioso.[3]

Fra i componimenti a dialogo, però, tra le dispute, tra i contrasti, un altro, e assai più importante, ne troviamo nel secolo XIII, quello ormai

---

Un angioletta in sonno me dicia,
Che per troppo dormir perduta m' ài.
. . . . . .
O dormiglioso, forte addormentato
Già non sia amante per donna acquistare.
Sta notte mi levai, vennit' a lato,
Credendomi con teco solazare.
Tu eri tanto forte adormentato
Che già mai non te potè esvegliare
. . . . . .

Si noti l'affinità di pensiero con quest'altra poesia che nel codice porta il nome di *Napolitana* (ivi, pag. 57):

Gimene al letto della donna mia,
Stesi la mano e tocoaile lo lato.
Ella si risvegliò, ch' ella dormia:
Onde ci entrasti, o cane rinnegato!
Entraici dalla porta, o vita mia,
Priegoti ch' io ti sia raccomandato.
Or poi che ci se' entrato, fatto sia,
Spogliati ignudo e corquamiti a lato.
Poi ch' avem fatto tutto nostro gioco,
Tolsi li panni e voleami vestire:
Ed ella disse: stacci un altro poco,
Che non sai i giorni che ci puoi transire.

Su questo stesso motivo si dura a cantare in tutti i paesi d'Italia anche presentemente. (Vedi D'Ancona, *Poes. pop.*, pag. 23-28. Vedi anche Casetti e Imbriani, *Canti Merid.*, I, 56).

[1] Barducci, op cit., pag. 54.

[2] Ivi, pag. 52.

[3] Forse potrebbe aggiungersi anche la poesia che sta in un codice Laurenziano (Pl. 42, Cod. 38), e che fu già pubblicata, sebbene molto male, dal signor L. Vigo, nelle *Nuove Effemeridi Siciliane*, vol. II, disp. 8, 9, 10; pag. 340 e segg. Essa è certo molto antica e popolare.

famoso di Ciullo d'Alcamo. Sull'età sua, intorno alla quale elevarono strane pretensioni varii scrittori siciliani, oggi non è più da stare in dubbio, poichè fu con abbondanza di prove dimostrato che esso appartiene ai tempi di Federigo II.[1] Un tal punto è messo oramai fuor di questione, e sarebbe inutile il tornarci sopra. Ma altre divergenze di opinione si hanno intorno a questa poesia, e di esse è necessario che ci occupiamo. Diamo intanto il suo contenuto.[2]

Comincia l'amante da una calda invocazione alla donna, dicendole ch'ella da tutti è desiderata;[3] a cui ella risponde che il suo amore è una follia, e che potrebbe anche seminar nel mare e raccogliere tutti i tesori del mondo prima di ottenere quello che chiede. Ella si taglierebbe i capelli, si farebbe monaca, piuttosto che darsi a lui. L'amante insiste, e l'amata lo minaccia dell'ira de' propri parenti:

K' el nostro amore aiungasi nom boglio m' atalenti;
Se ci ti trova páremo cogli altri miei parenti,
Guarda non t'arigolgano questi forti correnti.
Como ti seppe bona la venuta,
Consiglio che ti guardi a la partuta.

---

[1] Vedi D'Ancona, *Il Contrasto di C. d'A.* Bologna, 1874, p. 164 e segg.; e *I primi due secoli* ecc., pag. 131-32.

[2] Seguo la lezione del cod. Vaticano, pubb. nelle *Rime ant. volg.*, pag. 169-219.

[3] Mi pare evidente che debba leggersi: « L'omini ti disiano ». Su di che vedi D'Ancona, op. cit., pag. 146; e Corazzini, *Del Contrasto di Ciullo d'Alcamo*, *Lettera al Comm. F. Zambrini*, p. 11, nota.

Ma la minaccia non isgomenta punto il baldanzoso giovane, il quale risponde, con allusione chiarissima all'imperatore Federigo II:

Se 'n tuoi parenti trovami, e che ci pozon fare?
Una difemsa metoci di dumilia agostari:
Non mi tocàra patreto per quant' avere à 'm Bari.
Viva l'imperadore, graz' a Deo!
Intendi, bella, quello ti dico eo. [1]

Visto che le minacce non valgono, la ritrosa fanciulla cambia metro, vanta le sue ricchezze:

Donna mi son di perperi; d'auro massa motino;

dice che per tutto l'oro del mondo egli non giungerebbe a toccarle la mano:

Se tanto aver donassemi quant' à lo Saladino,
E per ajunta quant' à lo Soldano,
Toccare me non potería la mano. [2]

---

[1] Sulla *Defensa* e sugli *Agostari* vedi le Appendici IV e V del D'Ancona in op. cit. Le sue conclusioni sono queste: la *defensa* è un fatto nuovo, una creazione legislativa di Federigo II, della quale niun cenno è fatto in leggi anteriori .... E così resta ben chiaro che se la defensa fu istituita dalle leggi del 1231, la poesia di Ciullo dovè esser posteriore a quest'anno (pag. 173). Quanto all'*agostaro* esso fu fatto coniare dallo stesso Federigo nell'anno medesimo 1231.

[2] Vedi del *Saladino* (che fu già l'argomento principale de'Siciliani per sostenere che il Contrasto apparteneva al secolo XII) ciò che scrive il D'Ancona, App. VIII; e ciò che prima avevano scritto il Grion, *Il Sirventese di C. d'A.*, *Esercitazione critica*, pag. 15; e il Galvani, *Alcune vecchie e nuove osservazioni sulla Cantilena di C. d'A.*, pag. 10-11.

Ma l'audace uomo è ben lontano dal darsi per vinto, come l'ostinata donna è ben lontana dal cedere. Si piccheggiano, si punzecchiano, si accapigliano, e la fanciulla minaccia nuovamente di farsi monaca, e il temerario risponde ch'ella vada pure al monastero, che anch'egli si farà frate là dentro, e così potrà stare con lei la sera e la mattina:

Se tu consore arrenneti, donna col viso cleri,
A lo mostero vènoci, e rennomi comfreri;
Per tanta prova vencierti, faràlo volenteri:
Con teco stao la sera e lo maitino:
Besogne ch'io ti tenga al meo dimino.

Siffatte parole, piene veramente d'irriverenza per un sacro asilo di vergini che vogliono essere cosa tutta del cielo, destano orrore alla pudica e religiosa fanciulla, che esclama: oimè, me misera, che reo destino è il mio, d'essermi imbattuta in un tale bestemmiatore! *in omo blestemato.* Cerca la terra, ch'è grande, e ci troverai più bella donna di me.

Ma io l'ho cercata, egli risponde,

Cercat'ajo Calabria, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa, Soria,
Lamagna e Babilonia e tutta Barberia,

e non ho mai trovata donna che tanto mi piacesse quanto te.

Ebbene, dunque, il mezzo per ottenermi è facile, chiedimi a mio padre e a mia madre,

> E sposami davanti da la iente,
> E poi farò le tue comannamente.

Parole sprecate! non è per questa via che lo scapestrato vuol giungere al suo intento; anzi egli imbaldanzisce di più, e dice che le parole di lei gli danno sicurezza di vittoria. Ricominciano più fiere che mai le botte e le risposte. Ella dice che si getterà nel mare, ed egli, che anche annegata la farà sua. Ella lo tratta di eretico e di figliuol di Giudeo, ed egli la prega di scannarlo con un coltello, poichè il cuore e l'anima gli s'infelloniscono. Finalmente, ella ritorna di nuovo all'idea del matrimonio, e gli dice di giurar sul Vangelo; egli risponde che il Vangelo lo porta in seno:

> L'Evangiele, carama, ch'io le porto in sino,

e giura su di esso. Dopochè la donna si arrende, anzi ella stessa, quasi impaziente delle gioie amorose, invita sfacciatamente con quei due versi, che sono gli ultimi del contrasto:

> A lo letto ne gimo a la bon ora,
> Chè chissa cosa n'è data in ventura.

Sono in tutto trentadue strofe, le quali racchiudono un romanzo d'amore, molto vivamente de-

scritto, pieno di stranezze, di equivoci, di scurrilità; strofe che s' ispirano al più crudo realismo, che non hanno nulla di convenzionale, dove non ci sono penombre confuse, ma anzi colori forse troppo decisi, troppo privi di sfumature, e figure dai contorni eccessivamente procaci.

Ora qui cominciano le dispute. E prima di tutte questa: di che condizione sono i personaggi del dramma? Per noi è evidente che sono un uomo e una donna del volgo.[1] Ma, si oppone,[2] come è possibile ciò, se codesto uomo valutava sè stesso duemila agostari, e se si accenna ch' egli possegga mille onze? A ciò ha già replicato inoppugnabilmente il D'Ancona.[3] I duemila agostari sono una vanteria, una frase spavalda buttata là per chiuder la bocca alla donna. Nel linguaggio concitato della passione, davanti al bisogno di rispondere ad una minaccia, ciò è naturale, è comune; e tanto più naturale di fronte ad una tal donna che parla sempre delle proprie ricchezze. Prendere

---

[1] Scrissi altrimenti nel libro *I primi due secoli* ecc., pag. 129 e 130; ma ulteriori studii mi hanno fatto cambiare d'opinione.

[2] Il principale sostenitore della nobiltà e ricchezza di Ciullo fu il signor Vigo (*Ciullo D'Alcamo e la sua tenzone, Commento*, in *Propugnatore*, III; *Sulla Canzone di Ciullo D'Alcamo, Disamina*; Catania, 1859). Più recentemente sostenne l'opinione stessa, ma con diversi argomenti e per diversi fini, il prof. N. Caix (*Ciullo D'Alcamo e gli imitatori delle Romanze e Pastorelle Provenzali e Francesi*, nella *Nuova Antologia*, vol. XXX, fasc. II; *Ancora del Contrasto di Ciullo D'Alcamo*, nella *Rivista Europea*, an. VII, vol. II, fasc. III; *Il Contrasto di Ciullo D'Alcamo*, nella *Rivista di Filologia Romanza*, vol. II, fasc. III e IV).

[3] App. I, pag. 66 e segg.

alla lettera tutte le parole di quest'uomo, pretendere che ogni sua frase sia un documento storico per provare la sua condizione, è affatto impossibile. Come farete, di grazia, a credere ch'egli potesse davvero entrare nel monastero, dove minaccia di chiudersi la fanciulla, ed ivi stare con lei la sera e la mattina? Vorrete voi credere veramente che egli sarebbe felice di morire nella casa di lei? Sarà possibile che crediate che egli sarebbe stato capace di quello che pur dice chiaramente, che, morta, avrebbe violato il suo cadavere? E giungerete voi a credere ch'egli avesse proprio in seno il libro dei Vangeli? Tutte queste sono volate della fantasia: sono scherzi, esagerazioni, bugie, vanti; sono il linguaggio di un innamorato che vuol sempre trovare da rispondere qualche cosa alla sua bella. Così quando ella gli dice: mi farò monaca, egli risponde: e io mi farò frate con te; quando impreca « che cadesse angosciato », ed egli è pronto col verso

Deo lo volesse, vitama, ca te fos mort in casa;

quando gli grida che si affogherà, ed egli dice: ti possederò anche morta. E così precisamente quando la donna lo minaccia dell'ira dei suoi parenti, l'amante che non ha altro da rispondere, vien fuori colla « difensa di duemila agostari ».[1]

[1] Il prof. Caix obietta: « Dopo i vanti del poeta nella strofa quinta, la donna, non che burlarlo o dargli del miserabile, mostra credergli coll'atto stesso del protestare che *neppure* le ricchezze del Saladino o del Soldano (nonchè 2000 agostari) basterebbero a vin-

Ed anche riguardo alle « mille onze » il senso è chiaro. L'amante insiste con sfacciata tracotanza a chiedere lì, subito, su quattro piedi, il frutto del giardino:

Di quaci non mi mosera, se non ài de lo frutto
Lo quale stao ne lo tuo jardino.

E la fanciulla replica:

Di quel frutto non àbero conti, nè cabalieri,
Molto lo disïano marchesi e iustizieri:
Avere nonde pottero, gironde molto feri.
Intendi bene ciò che bollio dire:
Men' este di mill'onze lo tuo abere.

Ossia, come altrove scrivemmo,[1] se non poterono ottener nulla da me nè conti, nè cavalieri, nè giustizieri, nè marchesi, pretendi di ottenere qualche cosa tu, che non sei nulla di questo, tu anzi, *intendi bene*, che non hai davvero *mille onze*, che non sei davvero un milionario, come oggi direbbesi, cioè, che, oltre essere ignobile, sei anche un miserabile?[2] Se Ciullo fosse stato di nobile con-

cerla ». Ma che forse Ciullo aveva offerto alla donna i 2000 agostari? Ci sembra tutto il contrario. I 2000 agostari dovrebbero anzi, in ogni caso, essere pagati a lui: egli non offre questa somma, ma la richiede per sè, quando fosse aggredito. Tra i 2000 agostari della strofa quinta e le ricchezze del Saladino e del Soldano della strofa sesta non c'è relazione alcuna.

[1] Nella Memoria intitolata *Di una nuova opinione intorno al Contrasto di Ciullo D'Alcamo*, inserito nella *Rivista Europea*.

[2] La mia interpetrazione fu combattuta dal prof. Caix e dal prof. Corazzini. Il primo scrisse: « Nessuno dirà mai a un altro per dargli

dizione, un marchese, un conte, che senso avrebbero i primi tre versi della strofa? Lasciamo anche le mille onze da parte; supponiamo ch' egli le possedesse; ammettiamo che fosse ricco. Sarebbe sempre evidente ch' era un ricco plebeo, perchè in caso diverso la donna non poteva dire quello che dice. La prova dell' umile condizione dell' amante sta qui: se non riuscirono a possedermi quei nobili personaggi, speri dunque che io mi dia a te, il quale (si sottintende evidentemente) sei tanto inferiore a loro? sei di condizione tanto diversa dalla loro? sei, insomma, un uomo del volgo? Ed è precisamente dal mettere in relazione questi tre versi coi due ultimi,[1] che il significato derisorio di questi esce fuori. Se no, che cosa vorrebbe ella dire

del miserabile: Tu non hai un milione ». Il secondo, press'a poco lo stesso: « Non so davvero come il dire ad uno: *il tuo patrimonio è meno di tre mila ducati* possa mai voler dire *quasi un miserabile* ». Ciò è verissimo. Ma i due critici non hanno avvertito che io intendo l'ultimo verso della strofe detto sarcasticamente, ironicamente, come una derisione, come un motteggio. So benissimo che dire: tu non hai un milione, non vuol dire: tu sei uno scannato. Ma so anche che ad un miserabile che abbia delle pretensioni da gran signore, si può dire per ironia: tu hai qualcosa meno d'un milione, tu non sei davvero un milionario e simili. L'ironia sta appunto nel dir parole che si debbono intendere al rovescio di quel che significano. Ora che senso avrebbe il verso: « Intendi bene ciò che bollio dire », che corrisponde alla nostra frase moderna: « non so se mi spiego », se non indicasse l'intenzione sarcastica di chi parla? Che cosa c'era di difficile da intendere? Quanto poi all'altra lezione: « Ben este » in luogo di « Men este », in essa l'ironia apparirebbe sempre meglio.

[1] Il verso quarto potrebbe anche essere riferito ai tre che lo precedono; ma ciò non altererebbe in niente la nostra interpetrazione, anzi gioverebbe a confermarla.

questa donna? Ho resistito a chi possedeva 1000 once, molto più resisterei a te che possiedi sì, ma *non tanto*?[1] In tal caso il contrasto d'amore si ridurrebbe ad un conto di dare e avere; la donna verrebbe a dire: hai troppo poco per me: essa che ha detto prima che non la vincerebbero neppure tutte le ricchezze accumulate del Saladino e del Soldano.

Ma quale è poi la ragione, per la quale vuolsi fare di Ciullo un gran signore, un feudatario o qualche cosa di simile? Non ci occuperemo del Vigo, perchè i suoi argomenti sono troppo inferiori ad una critica seria;[2] ma è nostro obbligo invece prendere in esame ciò che sostiene il prof. Caix, così autorevole negli studii delle letterature romanze. Egli dunque, allargando la questione da Ciullo a tutte le poesie, delle quali noi abbiamo parlato nel presente capitolo, nega ad esse la qualità di popolari, e vuol dimostrare che sono invece imitazioni delle Romanze e Pastorelle francesi.

È noto a tutti quello che fosse la pastorella francese: un componimento leggero, uniforme,

---

[1] È l'interpetrazione del prof. Caix (*Ancora del Contrasto* ecc., pag. 13).

[2] Ci piace qui di notare che un egregio siciliano, il dott. Giuseppe Pitré, dotto raccoglitore e illustratore dei Canti popolari della sua isola nativa, è d'accordo col prof. D'Ancona e con me in quasi tutte le questioni riferentisi a Ciullo. Vedasi a questo proposito la sua Memoria intitolata *Nuovi giudizi su Ciullo D'Alcamo e il suo Contrasto.*

dove costantemente un cavaliere esce cavalcando dal suo castello, e incontra una pastorella, colla quale ha luogo un dialoghetto d'amore. Ce ne sono di più graziose e di meno, di più calde e di più fredde, di spiritose e di triviali: ma il fondo è sempre quello. Tenui canzoni, *légères à entendre*, come furono già dette,[1] e nelle quali un autorevole giudice, quale è il signor Paolino Paris, trovò osservate sempre rigorosamente le stesse regole convenzionali.[2] Scorrendo le moltissime pastorelle raccolte dal Bartsch,[3] sotto delle piccole e insignificanti varietà si trova costantemente lo stesso fondo: un contrasto tra un cavaliere uscito a diporto, e una fanciulla dei campi, incontrata a caso: sempre, è utile ripeterlo, incontrata a caso; un capriccio d'un quarto d'ora, uno scherzo, che rimane scherzo, anche quando finisce sul serio.

Ora l'egregio critico, del quale parliamo, studia prima di tutto di trovare nella poesia di Ciullo gli *estremi*, diremo così, che possano farla ritenere una imitazione delle pastorelle. Ci vuole il poeta cavaliere; ci vuole la pastora; e bisogna poi che il loro incontro sia un caso fortuito, una combinazione, che non abbia nessun precedente. Così egli scrive: « L'uomo è chiamato ed apparisce *canzoniere*, cioè poeta. Egli vanta di poter met-

---

[1] *Hist. Littér.* XXII, 512.

[2] Ivi, 517.

[3] *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*, herausg. von Karl Bartsch, Leipzig, Vogel, 1870.

tere a sua *defensa* duemila agostari, e parla di numerosi viaggi fatti, senza che la donna, che non perde occasione di umiliarlo, lo smentisca o possa rimproverargli la povertà o i bassi natali. Questa donna è chiamata *villana*, veste il *mayuto*, che viene contrapposto alla porpora, allo scarlatto, allo sciamito, e pare fosse stoffa o colore di stoffa delle popolane. Anche il rozzo parlare e i frequenti strepiti e scongiuri rivelano una femmina volgare. Ella vanta una dote in monete e in oro, certo esagerando, per mettersi in *altezza*. Il contrasto avviene nella casa di lei . . . Il poeta sembra entrato di sorpresa, almeno dal contrasto non si può affatto inferire ad un convegno fissato, e neppure ad una anteriore relazione amorosa. Solo risulta ch'egli era passato di là la sera innanzi *correndo alla distesa*, cioè a cavallo. Il poeta dice anche alla donna che da un anno sospira per lei; ma è chiaro non essere questo altro che un'iperbolica espressione dell'innamorato. Il contrasto avviene dunque tra una fanciulla del contado ed un uomo di ragguardevole condizione ».

Abbiamo già detto quello che pensiamo degli *agostari*, e qui ripetiamo che in nessun caso si può trarre da essi un argomento della ricchezza dell'amante, ma che, quando mai, questa cifra indicherebbe la ricchezza dei parenti della donna. Passiamo al resto. Il prof. Caix ritiene che qui si tratti di un « poeta », di un « errante Don Giovanni », che va cavalcando per la campagna.

Esaminiamo la strofa dove ricorre la parola di « canzoneri » :

K' eo me ne pentesse, davanti foss' io aucisa,
Ca nulla bona femina per me fosse ripresa:
Er sera ci passasti, correnno alla distesa:
A questi ti riposa, canzoneri:
Le tue paraole a me non piaccion gueri.

A me pare di dovere interpetrare questi versi così: anche *ieri sera*, lo so, ti sentii, ti vidi, quando passasti di qui correndo; ma riposati pure, non perdere il tempo e il fiato, o cantor di canzoni, chè tanto le tue parole per me sono inutili. Che « canzoneri » sia detto sarcasticamente mi par chiaro, e lo rilevo anche da un altro esempio della stessa parola, dove si vuol deridere un tal poeta che sembra rubasse i versi altrui.[1] Ma questo in ultima analisi poco interessa. Quello che interessa è di metter bene in sodo che l'incontro del poeta colla donna non fu *fortuito*, com'è *sempre* nelle *Pastorelle*. Abbiamo *tre luoghi* del Contrasto che ce lo dicono. Il primo è questo:

Or fa un anno, vitama, ch' entrata mi se' in mente.

Risponde il prof. Caix che un tal verso « racchiude una delle tante lusinghe comuni nelle

---

1 Per te lo dico, novo *canzonero*,
Ke ti vesti le penne del Notaro,
E va'furando lo detto straniero.
(*Riv. di Fil. Rom.*, I, 2, pag. 87).

Pastorelle ». Lo ammetteremmo, se non ci fossero altri versi che commentassero questo. La donna dice (st. VI):

Tu me no' lasci vivere nè sera nè maitino.

E come potrebbe dirlo, se fosse quella la prima volta che vede l'errante cavaliere? Se egli non le dà requie, se la perseguita, se non la lascia vivere, se le è intorno sera e mattina, anche (si noti bene) nel senso di *continuamente*,[1] l'incontro con essa non è *fortuito*, perchè è affatto impossibile, perchè sarebbe assurdo ad uno che si vede per la prima volta il dire: tu sei qui *continuamente* ad annoiarmi. E l'uomo conferma e spiega il fatto nella strofa che segue immediatamente:

Molte sono le femine c'ànno dura la testa,
E l'omo con parabole l'adimina e amonesta:
Tanto intorno *percazala* fin che l'à in podesta.

Sono dunque le sue idee del *percazare le femmine* che fanno sì ch'egli sta intorno a quella *sera e maitino*; ed ecco che da ciò riceve spiegazione anche l'altro verso

Er sera ci passasti, correnno alla distesa.

Se non che il prof. Caix, a sostegno della sua tesi, cita i due versi,[2] in uno dei quali « il poeta dice

---

[1] *Riv. di Fil. Rom.*, II, 3° e 4°, pag. 182.

[2] *Istrani* me son, carama, enfra esta bona gente. (St. XXIII).
Bella, non dispregiaremi, *s' avanti non m' assai.* (St. XIX).

alla donna di essere *straniero*; in un altro la prega a non disprezzarlo se prima non l'ha conosciuto », e ne conclude « dunque non si conoscevano ». Non abbiamo nulla da opporre all'essere il poeta *straniero* nel paese della donna. Ma osserveremo però che si può essere stranieri in un dato paese, ed essere molto intimamente conosciuti da una fanciulla di esso. Quanto poi all'altro verso occorre più lungo discorso. La donna ha detto (st. XVIII): di *quello frutto* non ebbero uomini di molta nobiltà e ricchezza: pensa se puoi mai averlo tu! E il giovane risponde (st. XIX):

Molti son li garofani, ma non che salma nd'ài:
Bella, non dispregiaremi, s'avanti non m'assai:
Se vento è im proda, e girasi, e giungieti ale prai,
A rimembrare t'à este parole,
Cà d'esta animella assai mi dole.

Ossia, come pare da intendersi, molti sono stati i tuoi amanti, lo so; ma pure non disprezzarmi, se prima non mi metti alla prova, se prima non hai un saggio di quello che io valgo; e questo *saggio* bisogna metterlo in relazione col *frutto* della strofa precedente, e con ciò che vien dopo, che io interpetro così: se il vento, che ora è in prua, girasi; cioè, se avrò il vento in poppa, e che ti getti alla spiaggia, ossia tra le mie braccia, tu devi ricordarti di quelle parole che hai dette, ti farò ricordar io di quello che hai detto, ti proverò *coi fatti*

che tu avevi torto. La frase *s' avanti non m' assai* è senza dubbio una frase di senso lubrico: come lubrico è tutto il componimento.

Se l'incontro della donna coll'amante non è casuale, cade l'argomento più forte a favore dell'imitazione delle *Pastorelle*,[1] e cade del pari, perchè tutto l'andamento del *Contrasto* ha tanto dello stravagante, del saltuario, del capriccioso, da non poter supporre che sia opera d'un poeta d'arte. Le stesse ripetizioni, che così bene ha rilevate il prof. Caix,[2] sono un segno della natura popolare del componimento. L'artista di professione le avrebbe tolte. Nè da certe situazioni analoghe, da certe analoghe espressioni si possono trarre, a mio avviso, conclusioni troppo esclusive. Se, ad esempio, si trova qualche lontana somiglianza tra il *Lamento dell' amante del Crociato* e una Romanza del Marcabrun,[3] noi insistiamo a credere che non ci sia diritto di pensare all'imitazione. Ma questa somiglianza c'è poi veramente? Nella Romanza provenzale[4] abbiamo una introduzione narrativa dell'innamorato, il quale dice di

---

[1] Non discuto il « correnno alla distesa », inteso per « correndo a cavallo », poichè questa interpetrazione è, per lo meno, tanto arbitraria quanto l'altra « cantanno alla distesa ». Finchè non sarà provato che non si possa « correre alla distesa » anche a piedi, il cavallo del poeta resterà una mera immaginazione.

[2] *Riv. di Fil. Rom.*, II, 3° e 4°, pag. 191.

[3] *Ciullo D'Alcamo e gli imitatori* ecc (*Nuova Ant.*, XXX, 11, pag. 511).

[4] Bartsch, *Chrestom. Prov.*, pag. 53.

aver trovata soletta alla fontana del verziere colei ch'egli ama; e continua, nella seconda strofa, raccontando che ell'era figlia di un signor di castello, e che, mentr'egli sperava ricambio d'amore, nella dolce stagione novella, la sentì invece piangere e lamentarsi. Di ciò non trovasi vestigio nella poesia italiana, dove si comincia subito dal lamento della donna:

Giammai non mi conforto
Nè mi voglio allegrare.

Così, del pari, nella Romanza provenzale non c'è nulla del pensiero così gentilmente espresso nei versi:

Vassi in altra contrada
E no 'l mi manda a dire; . . .

nè della preghiera affettuosa a Gesù:

Tu salva l'amor meo
Po' che da me 'l partisti.

Ora è bellissimo che il poeta italiano da questa preghiera passi a far dolere la donna, perchè quella croce, che è salvazione di tutti, lei invece « fa disviare »; nè noi sappiamo vedere che una lontanissima, una impercettibile affinità di pensiero tra queste parole della nostra poesia, e quelle della provenzale, che dicono: « Gesù, re del mondo, per voi cresce il mio gran dolore, perchè la vostra

onta mi confonde, chè i migliori di tutto il mondo partono per servirvi, poichè così vi piace ».[1]

Data la situazione d'una donna innamorata, che si vede portar via dalla Crociata il suo bene, qual cosa più naturale, più spontanea, più comune, più vera, più necessaria, che muovere un lamento contro chi è causa di quella partenza, la quale forse non avrà ritorno? Ma badisi bene, nel componimento italiano c'è quella antitesi

La Crux salva la gente
E me fa disviare,

ch'è profonda nella sua rapida espressione, che ci fa penetrare nell'animo della donna, che ci scopre il combattimento interno tra il suo sentimento religioso e l'amore, e che è tanto vera, tanto caratteristica, da non poterla mai credere imitata da altri. E questa antitesi continua: dopo aver pensato alla croce, la fanciulla abbandonata pensa anche a chi bandì la crociata:

Lo 'mperador con pace
Tutto il mondo mantiene,
E a me guerra face,
M'à tolta la mia spene:...

il passaggio è di una ingenuità, di una naturalezza tanta viva, che noi tutti leggendo entriamo

---

1 Jhesus, dis ela, reis del mon,
Per vos mi creis ma grans dolors,
Quar vostra anta mi cofon,
Quar li melhor de tot est mon
Vos van servir, mas a vos platz.

in quel cuore afflitto, e ne vediamo sgorgare le lacrime. Ma anche nel Marcabrun c'è lo stesso! No, veramente. Nel Marcabrun c'è solo una imprecazione contro il re Lodovico:

> Ai mala fos reis Lozoics
> Que fai los mans e los prezics,
> Per quel dols m'es el cor intratz;

il che è molto diverso. Certo qua e là il pensiero delle due donne correva a chi era causa del proprio dolore, ma con espressioni opposte: sulle labbra della donna italiana non c'è la maledizione, ma il lamento; e per lamentarsi di chi le aveva strappato dal seno l'amante non era necessario aver letto la Romanza provenzale. Le nostre povere nonne che ruggivano di sdegno contro Napoleone I, non lo facevano, suppongo, per imitare il Marcabrun. Del resto, noi troviamo giustissime le parole del Galvani, che già sette anni indietro aveva raffrontati i due componimenti, e che diceva: « se la rima provenzale ha più arte, così nella disposizione della scena, come nello scambio del dialogo, l'italiana ha forse più naturalezza; e nello stesso scucito del soliloquio, e nelle frequenti esclamazioni, che la rendono sospirosa e affannata, è riprodotta viemeglio la passione che parla infranto, e trascura la regolare testura del ragionamento ».[1]

---

[1] *Le Crociate e l'amore*, nel *Propugnatore*, an. IV, disp. 6ª, 1871.

Una delle ragioni che persuasero il nostro egregio avversario a vedere in quelle che noi consideriamo come poesie popolari altrettante imitazioni letterarie delle Pastorelle e delle Romanze di Francia, furono certe parole, certe forme, certi concetti che egli trova comuni alle une ed alle altre. Così, ad esempio, egli scrive: « due circostanze sono soprattutto per noi notevoli, come quelle che si ripetono due volte nel contrasto di Ciullo. La prima è la promessa di matrimonio che la pastorella richiede:

oil, se vous m'espousez
lor ferez vos volentez;
non ferai, par saint Liefroi,
ains m'avrois espousaee;

e così la donna di Ciullo:

E sposami davanti dala iente,
E poi farò le tuo comannamente;

dichiarazione ch'ella ripete più sotto (st. 30). E come Ciullo consente a giurare, così il poeta francese, quando non vede altro mezzo, impegna la sua fede. [1]

L'altra circostanza è la minaccia della venuta del padre, degli amici o parenti, ma, più comunemente, di Robin: [2]

---

[1] — lors li ai ma foi plevie
que l'espouseroie; (II, 19).
Cfr. anche II, 6.

[2] Bartsch, *Rom. und Past.*, II, 39, 40; III, 48.

s'ai jeu et parens et amis
se riens me voleis faire,
vos sereis pris et retenus;
mes peres est-en l'arce,

e in Ciullo:

Se ti ci trova pàremo colgli altri miei parenti
Guarda non t'aricolgano questi forti corenti.

Soprattutto la donna insiste sull'imminenza del pericolo per indurre il poeta a fuggir presto:

se tost ne remontaz
et de ci non tornaz
ja seraz malmenaz;
vos avreiz asseiz a faire
ce vos an eschapeis vis;

e in Ciullo:

Como ti seppe bona la venuta
Consiglio che ti guardi alla partuta;

e così più sotto (st. 22) Ciullo mostra di curar poco la minaccia in ambo i casi, e così il poeta francese si ride dello spauracchio della «vilonaille». Ma se accade che la fanciulla messa alle strette gridi aiuto, eccoti i pastori correre con gran tempesta a due a due, a tre a tre, aizzando contro al cavaliere grossissimi cani (*gaignons*). Egli salta a cavallo e sparisce via in men che non si dice, protestando per tutti i diavoli di non voler brighe con quella gente; ma pur confessa talvolta di non esserne uscito senza una buona picchiata

di quei villanzoni. La pastorella che ne aveva udite le spavalderie, non gli risparmia gli epigrammi: *chevalier son trop ardi* ».

Tali riscontri però non hanno agli occhi nostri il valore che ad essi vuole attribuire il prof. Caix. Quale fanciulla, infatti, sollecitata d'amore, non ha subito parlato di nozze? Quale fanciulla, amata ed amante, non ha detto in cuor suo quello che è così gentilmente espresso in un canto toscano semi-popolare:

Quando sarà quel benedetto giorno
Che le tue scale salirò pian piano?
I tuoi fratelli mi verranno intorno,
Ad uno ad un gli toccherò la mano.
Quando sarà quel dì, cara colonna,
Che la tua mamma chiamerò madonna?
Quando sarà quel dì, caro amor mio?
Io sarò vostra e voi sarete mio.

Ed ancora, qual cosa più naturale, più comune, più quotidiana, che minacciare ad un uomo importuno e troppo intraprendente la venuta del padre o dei fratelli? E perchè, poi, manca al Contrasto il rivale, quel rivale che è così spesso nelle Pastorelle? Il poeta italiano non avrebbe certo trascurato di mettere in scena Robin, se avesse voluto imitare il componimento francese, dove esso ha una parte tanto importante. Almeno ad un Robin qualunque la donna accennerebbe, in qualcheduna di quelle tante sfuriate.

E perchè mancano i pastori? Qui anzi è il luogo di domandare che cosa ci sia, in tutto il lunghissimo Contrasto Alcamese, che accenni ad una scena campestre, com'è costantemente nelle Pastorelle. Che anzi una tale scena non abbia luogo all'aperta campagna, nel verziere, nel bosco, nel prato, è sicuro, perchè la donna dice:

Se tu no' levi e vatine cola maladizione,
Li frati miei ti trovano *dentro chissa magione.*

Ma non solamente mancano i pastori, il bosco, la campagna. Anche la pastorella manca. Infatti come supporre che una povera fanciulla che pascola gli agnelli dica di sè:

Donna mi son di perperi, d'auro massa motino?

Da quali *altezze caderebbe* ella, dandosi a codesto uomo? (str. x). E come la villana potrebbe, parlando ad un uomo tanto (secondo la supposizione del prof. Caix) superiore a lei di condizione, dirgli:

Non ti degnàra porgiere la mano?

Anche il primo verso del Contrasto di Ciullo sa, secondo il prof. Caix, d'imitazione:

Rosa fresca, aulentissima.....

I poeti francesi paragonavano le loro pastorelle alle rose di maggio; anche i provenzali lodavano nelle loro donne « il fresco colore di rosa ».

Non erano davvero soli i provenzali e i francesi a fare questo gentile paragone: una delle più graziose romanze spagnuole comincia proprio così:

Rosa fresca, rosa fresca
Jan garrida y con amor.....[1]

In una poesia dialettale dell' Italia Settentrionale del secolo XIII, si dice alla Madonna:

Oi *rosa* encolaria del parais,
Aolente plu ke n' è consa nesuna.[2]

Aggiungerò che questo confronto della fanciulla amata colla rosa è quello che di più frequente si può incontrare nei Canti popolari:

E sete la più bella giovinetta
Che 'n cielo e in terra si possa trovare,
E colorita più che *rosa fresca*,
E chi vi vede fate innamorare....

In una raccolta veneziana si legge:

Chi vo veder tre *roze* in t' una rama
Vada a la porta de la Casa Nova,
Che ghe xe tre putele co la mama
Che le se chiama tre in t' una rama.

---

[1] Ticknor, *Litt. Esp.*, I, 117.
[2] Mussafia, *Mon. Ant.*, 79.

In una raccolta napoletana:

> Russa la facce toa comu *'na rosa*...
> Quannu nascisti tu, *rosa marina*,
> Fici gran festa lu suli e la luna.

E altrove: *rosa bianca*, *rosa rossa*, *rosa di giardino*, e via discorrendo.

Alla strofa 27 trovando i due versi:

> Ancora tu non m' ami, molto t' amo,
> Sì m' hai preso come 'l pesce all' amo;

dice il prof. Caix che essi si riscontrano identici in una Pastorella, e che lo stesso paragone è già in Bernardo di Ventadorno. Ed io risponderò che il paragone medesimo è in una infinità di canti popolari italiani.

In un canto di Arnesano:

> Nci su custrettu comu pisce all' amu.

In un canto di Lecce:

> Sono custrettu comu pisce all'amu.

In un canto di Bagheria:

> Vurria sapiri quant' amanti semu
> Ca tutti nni tiniti 'mpinti a un amu.

In un canto Toscano:

> Tu dici, un altro pesce hai preso all'amo.

Così pure, se nelle Pastorelle si trova « un osceno dialogo tra madre e figlia », questo non

basta a provare che i componimenti italiani che hanno l'argomento medesimo sieno imitati da quelle. *La Brunetta* dei *Canti Monferrini* [1] è precisamente un dialogo tra il padre e una figliuola che vuol marito. Si ha lo stesso tèma trattato in una poesia di Alimena [2] ed in altre. Potremo noi sostenere che tutto ciò provenga dalle Pastorelle? Certo noi non neghiamo, specialmente dopo le indagini del D'Ancona, la influenza letteraria sui canti del popolo; ma col nostro dotto amico però riteniamo che siffatti Canti riproducano « una maniera di poesia già esistente nei volghi »; e che « chi li compose seguì al possibile il modo di concepire e di sentire del popolo ».[3] Questo a noi basta, perchè, come già abbiamo detto, quando parliamo di poesia popolare del periodo delle origini, non intendiamo davvero che essa sia propriamente uscita dalle viscere del popolo italiano in uno di quei momenti storici che sono favorevoli alla produzione poetica inconsciente ed impersonale. Questo momento storico mancò quasi completamente all'Italia, e noi non possiamo per conseguenza possederne gli effetti. E neppure crediamo di aver davanti poesie quali veramente poterono comporne uomini ignari di ogni arte, privi di qualsiasi cultura, appartenenti alle classi più rozze delle città o delle campagne, non ascol-

---

[1] Ferraro, *Canti Monferrini*, pag. 25.
[2] Pitrè, *Canti popolari Siciliani*, I, 816-17.
[3] *Poes. Pop. Ital.*, pag. 423.

tanti che l'estro, l'ispirazione, l'istinto. No; noi affermiamo solamente che di tali poesie, di tali espansioni necessarie, prepotenti, universali dell'animo umano, quand'è commosso da una qualche passione, non c'è ragione di credere che l'Italia sola possa essere stata priva; e che ad esse si riconnettono, e che da esse derivano i componimenti che chiamiamo popolari, perchè sono espressione di sentimenti reali, al di fuori di ogni convenzione e di ogni maniera, sebbene nella forma a noi pervenuta portino l'impronta della mano che li ripulì, gli accomodò, gl'inverniciò di una tinta letteraria. Noi diciamo che il contenuto di questi componimenti proviene dai nostri volghi; che della vita, dei costumi, degli affetti, delle credenze di questi volghi, espressi in canti che abbiamo perduti, sono eco e riflesso questi altri canti, raccolti dalle labbra che gl'intuonarono, ma corretti poi con intenzioni più o meno artistiche.

Dove sono le poesie popolari, a cui si ispirarono coloro che composero le Pastorelle e le Romanze francesi? Dove sono le poesie popolari che servirono di modello alle Romanze spagnuole? Quello che il nostro carissimo Monaci scriveva dei Canti Portoghesi si adatta benissimo alle composizioni italiane, delle quali parliamo: « Tali canti, egli diceva,[1] sia pure in una for-

[1] *Canti ant. Portoghesi* tratti dal cod. Vat. 4803, pag. IX.

ma più rude ed agreste, dovettero necessariamente preesistere a quel periodo, in cui dominò la scuola dei trovatori .... Essi, come già osservò il Diez, ci attestano che i Portoghesi, accanto alla poesia artistica d'imitazione straniera, un'altra n'ebbero del tutto indigena e veramente originale. I trovatori del ciclo dionisiaco la conobbero dalla bocca del popolo, dal popolo la raccolsero, ritoccandola coi magisteri dell'arte ... Così è pervenuta fino a noi, e letteraria per certo è la forma che ce la conservò. Per quanto però s'attiene al suo carattere e all'origine sua primitiva, parmi del paro indubitato che la si debba derivare dal popolo ». Così l'amico nostro, le cui parole, come dicevamo, si possono completamente applicare alle poesie popolari italiane del secolo XIII. È per questa ragione che tutto lo studio messo nel rintracciare in queste poesie parole francesi o anche latine, come *comfreri*, *peri*, *defensa*,[1] e via dicendo, per noi non ha il significato che altri volle. « Questi elementi parte stranieri, provenzali e soprattutto francesi; parte tolti dal linguaggio poetico che si era andato elaborando alla corte sveva (?) », non indicano altro che il poeta tentò d'ingentilire il proprio dialetto, con tutto quel più ch'egli potè di forme letterarie già ricevute, già consacrate dall'uso. È un fenomeno che si è ripetuto molte volte. Lo

---

[1] Vedi Caix, *Riv. Fil. Rom.*, II, 3° e 4°.

stesso prof. Caix ammette, in ultima analisi, una gran parte di quello che sosteniamo noi, scrivendo così: « Del resto, che in questi poeti si senta come un' eco del sentimento popolare, che tutto non sia accatto o rappezzatura, che abbiano un cotal fare libero e sicuro, che vi si veda facilità di natura, chi lo nega? Lo stesso bisogno di attingere alle correnti della favella popolare per avere espressioni e immagini appropriate, li riconduceva in seno al popolo che tutto respira e vive nella sua favella; e una volta in faccia alla natura osservarono e studiarono da sè, trattarono con più franchezza e novità i soggetti presi ad imitare, li mascherarono in parte coi colori locali, riuscendo più ricchi e più spontanei ».[1] Ma a che cosa dunque si riduce l'imitazione?[2] Noi non diciamo già di avere il *Romancero del Cid* o le *Chansons de Geste!* Ma dal dir questo al negare che possa esserci stato anche tra noi qualche modesto fiorellino di poesia sbocciato sui nostri monti, accarezzato dalle aure del nostro cielo; dal dir questo al voler trovare l'imitazione anche là dove non c'è altro che ef-

---

[1] *Ciullo d'Alcamo e gli imitatori* ecc. (*Nuova Antol.*, vol. XXX, fasc. XI, pag. 521).

[2] Per quello che riguarda il *Contrasto* di Ciullo, un'ultima prova della sua natura popolare può pure ritrarsi dal metro. Vedasi l'articolo del Monaci, *Sulla Strofa del Contrasto di C. d' A.* in *Riv. Fil. Rom.*, II, 2, pag. 113, il quale conclude che « tutto induce a credere che siffatta testura di versi (alessandrini e endecasillabi), lungi dall'essere una particolarità del Contrasto, fosse invece *una maniera assai comune nella primitiva letteratura* ».

fusione di sentimenti naturali, umani, universali, il salto ci par troppo grande, e noi, cautamente, non lo faremo.[1]

---

[1] Era già in parte stampato il presente capitolo, quando mi giunsero, per cortesia dell'autore, i fogli di un volume (*Saggi Critici*) che pubblicherà in breve il prof. D'Ovidio, contenenti un articolo intitolato *Della questione della nostra lingua e della questione di Ciullo d'Alcamo*, *Risposta al prof. Caix*. In esso il mio egregio e caro amico tratta da maestro la questione della lingua del Contrasto, e fa molte osservazioni originali, argute, giustissime. Io debbo limitarmi a trascrivere qui una sua pagina, a proposito delle forme letterarie scoperte dal prof. Caix. « Cosa provano, dice il D'Ovidio, queste poche maniere desunte dalla lingua della poesia cortigiana, galleggianti qua e là sulla superfice d'una poesia che nella sostanza e nella forma è del resto schiettamente popolana? È stato osservato come negli stessi canti popolari veri e proprj il dialetto non sia sempre sempre grezzo, ma qua e là ripulito da un certo che di letterario. Quegl'individui del popolo che li compongono, e da cui tosto il popolo intero se li appropria, quegl'individui, appunto perchè sono dotati d'una certa rudimentale facoltà artistica, sono anche forniti d'una certa istintiva disposizione alla cultura, epperciò si trovano d'aver pure assorbito alcun che della lingua della cultura. Giacchè in fin dei conti non si ha a dimenticare, che la plebe e la classe colta non vivono sequestrate l'una dall'altra, e quasi separate da un apparato isolatore. Gli scambj ed i rapporti reciproci sono molti, e la plebe è sempre imbevuta superficialmente di qualcosa che non è propriamente suo; e della plebe quelli soprattutto, come s'è accennato, che sono come l'aristocrazia intellettuale della plebe. E se questo deve dirsi per la poesia prettamente popolare, tanto più si deve dire per quella poesia che è bensì popolare per la materia, per le tendenze, per la maniera, ma che pure è l'opera consapevole d'un individuo, ossia d'un vero poeta. Il quale, pur poetando in quella maniera popolare, alla quale o la sua nascita *ex humili loco*, o le tendenze democratiche, che possono trovarsi anche in uomini ben nati, lo fanno propenso, non deve per questo essere ignaro delle opere e della lingua dell'alta cultura ».

CAPITOLO VII

LA SCUOLA POETICA SICULO-PROVENZALE

Tutti conoscono la grande storia delle conquiste Normanne: una storia che ha qualche cosa del fantastico e del leggendario! Tutti sanno che la nuova dominazione si costituì nella Sicilia in forte monarchia, la quale andò gradatamente svolgendo le proprie forze; e che sotto Ruggero II salì a tanta potenza, che questo principe, prode nelle armi e dotto nelle lettere, potè darsi il titolo di Re d'Italia.[1] Tre popoli, tre civiltà, tre lingue erano venute a contatto e tendevano a confondersi insieme. Dai più remoti paesi si chiamavano i dotti a Palermo: le scienze e le arti fiorivano splendidissime, vivificate dall'alito degli Arabi, protette dalla munificenza dei Normanni. Guglielmo II, bello, gentile, *buono* veramente, come lo ha chiamato la storia, cresciuto in mezzo

[1] Vedi Ughelli, *Italia Sacra*, X, 98. — Cfr. La Lumia, *Studi di Storia Siciliana*, I, 18.

alla sapienza mussulmana, tollerante di ogni fede religiosa, amante degli studii, diede alla Sicilia diciassette anni di pace, di prosperità, di grandezza. Sotto di lui fiorisce l'agricoltura, sorgono lieti e popolosi i villaggi, le manifatture delle sete e degli arredi di ornamento e di lusso prosperano negli opificii di Palermo e di Messina. Le Crociate ed i continui passaggi degli Occidentali in Levante offrivano ricca occasione di commerci. Le navi dell'isola e di altre nazioni empivano i porti. Nelle principali città marittime sorgevano fondachi, banchi, fattorie di Veneziani, di Pisani, di Genovesi. Colonie lombarde erano sparse per tutta l'isola. Dappertutto regnava l'operosità, la ricchezza, la pace; e a lato di esse le arti del bello lasciavano di sè memorabili monumenti. Già sotto il grande Ruggero era sorta, tra cento altri edificii, la chiesa della Martorana, e quella Cappella Palatina, dove fu prodigato tutto quanto l'arte del XII secolo potè inventare di maraviglioso, musaici, pitture, marmi preziosi, dorature, tarsie.[1] Regnando Guglielmo il Buono si eresse quella famosa cattedrale, che è un miracolo di magnificenza e di eleganza, ai lati della quale ancora si veggono quattro torri che colla loro sveltezza ricordano i minareti arabi; ed arabi si manifestano gli archi acuti incrociantisi, che accerchiano le due absidi minori e la

[1] Vedi Selvatico, *Storia delle Arti del disegno*, II, 237.

centrale; araba la cornice, coronata da merli ondeggianti; arabi i fregi che vestono la muraglia superiore, e chiudono le finestre delle torri.[1]

Uno scrittore arabo, che nel XII secolo viaggiò la Sicilia,[2] parla degli atrii, delle porte, delle spianate, degli anfiteatri che egli vide e che lo empirono di meraviglia. Descrive la sala che gli dissero servire al pranzo del re, cinta da portici, ammirabile per grandezza e bellezza. Parla dei palagi a guisa di castelli con torri slanciantisi in aria a perdita d'occhio; delle ville che circondano la città, come una collana, egli dice, che adorni il collo di vezzosa fanciulla. Ugo Falcando descrive Palermo, come divisa in tre parti e contenente quasi tre distinte città; e rimane stupito davanti a tanta grandiosità e leggiadria, davanti alle mille fontane, ai bellissimi acquedotti, agli alberi sempre verdi, al cielo sempre azzurro, a tutta quella stupenda natura sempre in festa.

Alla corte di Guglielmo visse il fiore dei dotti del suo tempo:[3] Romualdo Salernitano, il Proto-

---

[1] Vedi Selvatico, *Storia delle Arti del disegno*, II, 237.

[2] Ihn Giobair, *Viaggio in Sicilia sotto il regno di Guglielmo il Buono.*

[3] Che Guglielmo stesso amasse le lettere è attestato da Pietro di Blois, il quale scrive ad Offamill: « Nam cum rex vester bene litteras noverit, rex noster (Enrico II d'Inghilterra) longe litteratior est. Ego autem in litterali scientia facultates utriusque cognovi. Scitis quod dominus rex Siciliae per annum discipulus meus fuit, et qui a vobis versificatoriae atque litteratoriae artis primitias habuerat, per industriam et sollecitudinem meam beneficium scientiae plenioris obtinuit ».

notario d'Ajello, Falcando, Guglielmo di Blois, Offamill. A quella corte un antichissimo commentatore di Dante, Iacopo della Lana, dice che erano « li buoni dicitori in rima d'ogni condizione e li eccellentissimi cantatori ».

Questi buoni dicitori in rima e questi eccellentissimi cantatori, alla corte normanna di Palermo, è certo che erano poeti delle lingue volgari, delle due lingue che avevano già nel XII secolo una letteratura ampiamente sviluppata, cioè francese e provenzale.

Infatti, che cosa vediamo noi circa un secolo dopo? Vediamo Federigo II circondato di trovatori; dalla sua corte sentiamo uscire il suono di nuove poesie, dove apparisce un' arte che è, nelle sue forme esteriori, affatto italiana. E la cosa è naturalissima. Il grande svevo, il fiero nemico del papato, il pensatore indipendente del secolo XIII, doveva, per più ragioni, amare la nuova lingua volgare, o, diciamo meglio, i dialetti che suonavano intorno a lui, nella sua bella Palermo. Doveva amarli per quell'amore istesso che portava alla sua diletta Sicilia; doveva amarli, perchè quei dialetti del volgo rappresentavano il lato nuovo delle società, perchè annunziavano lo sprigionarsi dello spirito dalla tomba medievale. Le lingue volgari erano l'elemento laico che si poneva di fronte all'elemento chiesastico; erano la terra che si affermava, che reclamava i suoi diritti; erano l'*humanitas* che

usciva dal suo sepolcro, dopo il lungo e tenebroso dominio del dogma. La lingua latina era la lingua dei nemici di Federigo, di quegli eterni propugnatori di tutte le immobilità, che avevano condannato Aristotile, quando Aristotile era un progresso ed una emancipazione; che condannavano le lingue volgari, perchè da queste lingue sentivano che stava per uscire il nuovo spirito creatore dei tempi moderni. [1]

Un nuovo idioma volgare portava alle orecchie di Federigo il fiero canto delle vittime di Innocenzo III. Quelle ragioni stesse che facevano partire da Roma il segnale della strage degli Albigesi, dovevano rendere cara allo Svevo la causa dei perseguitati, dei vinti, degli uccisi. Guglielmo di Figuieras, che scaglia contro il papato i suoi terribili serventesi, e che poi si rifugia alla corte palermitana, ci rappresenta bene la situazione.

Si noti però la differenza. I trovatori che dopo la Crociata passano le Alpi e si rifugiano nelle Corti dell'Italia settentrionale, trovano là una *scuola provenzale* già stabilita, che ha già delle tradizioni, che ha una storia, e che è andata alimentandosi d'immigrazioni continue; quindi, essi seguitano a cantare nella loro lingua: ed ecco tutto il periodo della poesia occitanica nel

---

[1] Questo almeno si può con sicurezza affermare per l'Italia. In Francia la Chiesa fu meno ostile alla lingua volgare, per ragioni che qui non siamo tenuti ad esaminare.

Nord dell'Italia, di cui già ho parlato. Invece alla Corte di Sicilia le tradizioni provenzali sono meno profonde; e sebbene il trovatore vi abbia fatto udire il suo canto, fino, probabilmente, dai tempi di Giuliano II, nonostante quella, là stabilita, è quasi una scuola di *seconda mano*. Nell'Italia nordica i trovatori accorrono direttamente dalla Provenza, e sembra loro di ritrovarvi un'altra patria: affini i dialetti alla loro lingua, le stesse piccole Corti feudali, continue le relazioni tra i due paesi, non dissimile la natura degli abitanti, il clima, gli usi. Invece, minori tutte queste affinità tra la Provenza e la Sicilia. Quivi altre genti, più calde, d'immaginazione più fervida, che hanno qualche cosa del greco e dell'arabo. Quivi una gran corte, una corte di dotti, a capo dei quali sta il grande incredulo del secolo XIII. Quivi, ancora, il maggior numero dei poeti dell'Occitania accorre dopo la Crociata, quando già l'arte loro è in decadenza, quando più della canzone d'amore piacciono gli accenti dell'ira e della vendetta, quando tutto quel ciclo poetico volge al tramonto, perchè gli vengono mancando le condizioni di vita, perchè agonizza da un lato lo spirito cavalleresco e trionfano dall'altro i frati inquisitori.

E quivi, che cosa trovano i poeti della Provenza? Trovano un idioma armonioso, ampiamente vocalizzato, sonoro, parlato da un popolo di subite passioni, dai gesti animati, dalla parola

abbondante, facile, che sgorga con impeto dalle labbra; un idioma che il popolo adopera già nei suoi canti, di cui riempie i campi e le vie cittadine; un idioma che si è fatto strada alla corte, che qualche poeta ha già tentato di ripulire nel suo verso. Non può essere dubbio l'esito della lotta; può anzi credersi che lotta non ci sia stata, e ce ne dà segno il non trovare nessun siciliano che abbia scritte poesie provenzali.

Il dialetto indigeno è vittorioso. Federigo II si fa centro dell'arte nuova, anche in questo precursore dei nuovi tempi.

Ma di quale arte? Giova intendersi chiaramente. Voler fare del grande Svevo il creatore della poesia italiana; credere che col suo *fiat* egli l'abbia tratta fuori dal nulla; scrivere, come già fece l'Emiliani-Giudici, e come presso a poco hanno ripetuto altri più moderni di lui, che lo spirito poetico fu diffuso per tutta la penisola da Federigo e dai poeti che gli facevano corona;[1] cominciare insomma in modo assoluto la storia delle nostre lettere dalla Scuola Siciliana, pretendere che da essa esclusivamente si suscitasse tutta la letteratura che nella seconda metà del XIII secolo troviamo esistere in ogni parte d'Italia; questo è voler chiudere gli occhi alla evidenza del vero, è volere ripetere un vecchio errore, che poteva essere perdonabile cento anni indie-

[1] *Storia della Letter. Ital.*, I, 84. — Cfr. Settembrini, *Lez. di Letter. Ital.*, I, 50.

tro, ma che oggi è smentito da troppi fatti per essere ancora sostenibile. Si è, come in tanti altri casi, scambiato l'effetto per la causa, ed ostinati in questo pregiudizio letterario, non si è cercato per lungo tempo di scoprire il vero; nè, scopertolo, si è sempre voluto riconoscerlo.

I poeti Siculi della Corte Sveva furono probabilmente più di quelli, di cui a noi sia giunta la notizia. Noi possediamo poesie dell'imperatore Federigo, di Enzo suo figliuolo, di Pier delle Vigne suo ministro, di Inghilfredi, di Guido delle Colonne, di Odo delle Colonne, di Iacopo d'Aquino, di Mazzeo Riccio, di Rinaldo d'Aquino, di Rugeri Pugliese, di Rugeri d'Amici, di Giacomo da Lentino, di Stefano di Pronto Notaro, di Rugierone, di Arrigo Testa, di Tommaso di Sasso, e di pochi altri. La vita di Federigo stesso ci dà presso a poco l'epoca, nella quale dovè svolgersi tutto quel ciclo poetico, il quale poi sicuramente si protrasse sino alla fine del XIII secolo.

Chi ponga a riscontro le poesie della Scuola Siciliana colle provenzali, troverà che quelle sono una imitazione di queste: imitazione che qualche volta si limita al concetto, e qualche altra giunge fino a copiare addirittura la frase. Diamone alcuni esempii.[1] Il Notaro Giacomo, in una delle sue più note Canzoni, scriveva:

---

[1] Mi valgo specialmente dei raffronti istituiti dal signor Adolfo Gaspary, nel suo recentissimo e bellissimo libro *Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1878.

Troppo son dimorato
I' lontano paese ....
E dico che follia
Me n' ha fatto allungare;

e andava così sulla falsariga di Perdigon d'Alvergna, che aveva detto:[1]

Trop ai istat qe bon esper no vi ....
Can eu me long de la soa conpaigna,
Per mon fol sen dont an ior non iavi.

Più evidente è la somiglianza tra questi due tratti di Stefano di Pronto, e di Riccardo di Barbezieu.[2] Nel poeta siciliano:

Assai mi piaceria
Se ciò fosse, ch' Amore
Avesse in sè sentore
D' intendere e d' audire;
Ch' eo li rimembreria,
Come fa servitore
Perfetto a suo signore,
Meo lontano servire,
E fariali asavire
Lo mal di che non oso lamentare.

E nel provenzale:

Ben volria saber d' Amor
Si la ve ni au ni enten,
Qe tant l' ai requis francamen
Merce, e de re nom secor ....

---

[1] Mahn, *Gedichte d. Troub.*, I, 159.
[2] Mahn, op. cit., IV, 195.

Ja aten hom d'alcun seignor
Cui hom serf de cor leialmen,
Qan locs ni aizes lo cossen
De far ben a son servidor ....

Così Gaucelmo Faidit dice:

E platz mi mais per leis pena durar
Que de nulh' autr' aver tot mon talen.

E Guido delle Colonne:

Che meglio m' è per ella pene avere
Che per un' altra bene con baldanza.

Pons de Capduelh:

Que neis no vuelh esser reis poderos
De tot lo mon per tal que sieus no fos ....

E Pier delle Vigne:

E non vorrei essere lo Segnore
Di tutto il mondo, per aver perdita
La sua benivoglienza ....

Bernardo di Ventadorn:

Domna, vostr' om sui e serai;

e Iacopo da Lentino:

Ben so che son vostr' uomo.

Gaucelmo Faidit:

Quar vos etz flors e miralhs de valor
D' autras domnas.

E Federigo II:

> . . . . . voi che siete fiore
> Sor l'altre donne e avete più valore.

Perdigone:

> Quar mil aitans m'en an mais de sabor
> Li ben, qu'amors mi fai aras sentir.

E Guido delle Colonne:

> E per un cento m'à più di savore
> Lo ben, c'amore mi face sentire . . . .

Insomma, l'arte dei poeti della scuola che si formò in Sicilia intorno a Federigo II, è arte schiettamente e nudamente *provenzale*. Essi non muovono un passo al di fuori delle teorie cavalleresche; non hanno un'individualità loro propria; calcano rigidamente le orme della moda poetica di Provenza. Essi non cantano mai quello che hanno nel cuore, non un amore o una sventura o una gioia che sia da loro veramente sentita; non la natura che li circonda; ma sempre un'astrazione, una vuota idealità, un essere che essi chiamano donna, ma che della donna vera non ha mai niente. Sembra che essi aborrano dalla realtà, dal vero, e non cerchino altro che il vago, l'indeterminato, il monotono; e credono di renderlo poetico con giuochi di parole e di concetto che non hanno nulla di artistico, che anzi sono soffocamento di ogni arte. Essi girano

W RON
FIND
SOMETH
MORE
RECE
(may
PASQU
GUAGL

e rigirano intorno al loro concetto, freddi, compassati, azzimati, senza potere o volere mai sprigionarsi a volo più libero, quasi paurosi che le ali non li reggano in un aere diverso. Rassomigliano tutti; trattano tutti gli stessi argomenti; adoperano le stesse metafore; tutti apostrofano nello stesso modo *Amore* e *Madonna*, due esseri sempre sbiaditi, due larve, due fantasmi che non si lasciano mai afferrare, che non si lasciano mai guardare in viso, che non piangono mai lacrime vere, che non hanno sorrisi umani, ma qualche cosa tra lo sbadiglio ed il singhiozzo, tra l'asma e la convulsione.

L'arte della Scuola Siculo-cortigiana nasce decrepita, è (come ha detto il Carducci) il balbettare infantile della decrepitezza; prima di tutto, perchè lo spirito cavalleresco, da cui era germinata tutta la poesia trovadorica, ormai era vecchio e agonizzante; poi anche perchè era in decadenza l'arte provenzale, sulla quale esclusivamente i siculi si modellavano. Infatti essi sono quasi sempre oscurissimi, vanno anzi in cerca di contorsioni di concetto e di forma; come detestano il vero, così detestano il facile. È una pena a sentire con quale fatica, con quale *lena affannata* fabbricano una canzone, cercando i concetti, le sottigliezze, le arguzie, e non riuscendo mai a dir nulla; compiacendosi della rima al mezzo e d'altri supposti raffinamenti dell'arte, e non preoccupandosi mai di esprimere qualche cosa. Il loro

contenuto si potrebbe dire che sia tutto un repertorio di frasi. Quando avete levata la frase, non trovate più nulla.

Dice benissimo il prof. De Sanctis che concetti, immagini, sentimenti, frasi, metri, rime, è sforzato, tormentato, oltrepassato. Ci è perfino qualche cosa di quello che noi oggi chiamiamo secentismo, e che non è altro che un manierismo che tenta di dare risalto ai concetti coi giuochi di parole, colle antitesi, colle metafore più impossibili, colle gonfiezze: un fenomeno letterario che si è prodotto molto prima del secento, e che col secento non è neppure finito.

Che cosa potrebbe esserci di più strano di questa strofa di Rugieri Pugliese:

Povero e ricco e disagiato
Sono, e fermo e malato;
Giovane e vecchio ed agravato.
E sano spessamente
Merciè faccio e pecato,
Ch'io favello e non son nato,
Son disciolto, e legato
Ho lo core e la mente.
Or intendete la ragione:
Giorno e notte istò in pensagione.[1]

---

[1] E tenta poi spiegare questo logogrifo con le due strofe seguenti:

Rico son de la speranza,
Povero di fin amanza:
Sanami la fina amanza
Quando la posso vedere.
N'ò gran male che mi lanza,
Fermami la grande smanza,

La ragione noi non la intendiamo veramente di queste sguaiataggini poetiche, di questi passatempi così inutili; ma ci rendiamo ben conto che quando manca il sentimento, quando si scrive solo per obbedire a una moda, non possono uscir fuori che goffaggini di questo genere.

Tutti quei difetti che già si trovavano nella poesia provenzale, si ripetono esagerati, ingigantiti nella poesia sicula. Quella era più cosa di spirito che di sentimento; questa direi che è più cosa di artificio che di spirito; e di un artificio gretto e accademico. Se noi, per esempio, dovessimo giudicare Federigo II dalle sue poesie, che cosa penseremmo di lui? Leggiamo una strofa d'una sua canzone:

Poi che ti piace, Amore,
Ch' eo deggia trovare,
Farò onne mia possanza
Ch' io vegna a compimento.
Dato aggio lo meo core
In voi, Madonna, amare,

E favello a gram baldanza;
Tuttor la credo avere:
Ma non son nato a quel ch' io penzo fare,
Se Madonna non mi degnasse amare.
Legato sono, nom posso fugire
I' nulla parte al meo disire:
Son disciolto per servire
Tuttora se mi valesse:
Vecchio son per ubbidire
Quella che mi fa morire.
Giovane, al buon ver dire,
Se Madonna volesse:
E fo peccato per lei che m' asconde,
E mercè che di mal fare m' asconde.

E tutta mia speranza
In vostro piacimento.
E non mi partiraggio
Da voi, donna valente,
Ch' eo v' amo dolcemente;
E piace a voi ch' eo aggia intendimento.
Valimento mi date, donna fina,
Che lo meo core adesso a voi s' inchina;

oppure leggiamo quest' altra:

De la mia disianza,
C' ò penata ad avire,
Mi fa sbaldire — poich' i' n' ò rasgione;
Chè m' à data fermanza
Com' io possa compire
Senza ongne casgione
A la stagione — ch' io l'avrò 'n possanza:
Senza fallanza — volglian le persone,
Per cui cagione — facciamo membranza.

Che pensiero, che affetto, che sentimento è dentro a questi versi? C' è una soggettività qualunque? C' è qualche cosa che scuota, che commuova, che esca dalle fibre del cuore? No, non ci sono che delle frasi, delle frasi viete e comuni. Lei, la donna cantata, è la solita donna valente, la donna fina, la chiarita spera, la cera umana: tutte frasi copiate tali e quali dai Provenzali. E lui, l' amatore, s' inchina, ama dolcemente, spera, va sperando. Due sbiadite creature, due esseri impossibili nella natura, due contradizioni, due assurdi. Questo non è un uomo in cospetto della donna che ama, un uomo che palpita, che sof-

fre, che spera, che delira. Qui non c'è passione, non c'è desiderio, non c'è fremito. L'amore, l'amore vero, ha avuto sempre, avrà eternamente un altro linguaggio, un linguaggio non preso in prestito da nessuna rettorica, un linguaggio di fuoco che erompe dall'anima concitata e commossa.

Ebbene, nulla di tutto questo in Federigo II. L'arabo, il sensuale Federigo, a cui piacciono le danze voluttuose delle sue belle moresche; il filosofo, l'uomo di Stato, il grande nemico di Roma; il guerriero, il legislatore, il sapiente, quando diventa poeta, non sa che trastullarsi in goffaggini. La sua arte è una convenzione, un meccanismo, una ricercatezza affettata: ci manca l'idealità, l'affetto, il sentimento, l'ispirazione, tutto quello che fa la poesia vera.

E da Federigo non sono gran fatto dissimili gli altri poeti. Sia che Pier delle Vigne cerchi in un sonetto quale è la natura di Amore (già vieto argomento dei Provenzali); sia che Giacomo da Lentino giuochi di concetti e di frasi; sia che Mazzeo Riccio faccia parlare a sbadigli un *Messere* e una *Madonna*, noi siamo sempre davanti al fenomeno stesso, davanti ad un provenzalismo lambiccato, degenerato, sonnolento, senza nessuna individualità, senza nessuna vita; ad un fenomeno, del quale io avrei quasi qualche ragione di credere che fossero un poco annoiati alcuni di coloro stessi che lo producevano, se non sbaglio

nell'interpetrare una canzone, dove sento qualche cosa di satirico, di sarcastico contro la moda poetica del tempo; dov'è un contenuto che accennerebbe ad un tentativo di reazione contro quel belare continuamente mercè a quelle donne immaginarie. [1]

---

[1] È la Canzone che porta il nome del Notaro Giacomo nel codice Vaticano 3793 (*Rime ant. volg.*, I, 43):

Amor non vol ch' io clami
Merzè, com' omo clama.

Comincia il poeta dal dire ch'egli non chiederà mercè (*merceyar* dei Provenzali), come tutti chiedono; e che non si vanterà del suo amore, come tutti si vantano. E questo perchè? Perchè il servire ad Amore in quel modo che tutti sanno fare, non ha rinomanza (*renom*, *renomada* prov.) e perchè non è pregio lodare quello che sa lodare ognuno:

Chè lo servir c' ogn' omo
Sape far, non à nomo;
E non è im presagio laudare
Quel che sape ciascuno.

Onde un tal dono, un dono simile a quello di tutti gli altri, io non vorrei presentarlo a voi, bella. L'amore m'insegna di non guardare a quello che fa l'altra gente, e non vuol che somigli a una scimmia:

Perzò l' Amor m' insingna
Ch' io non guardi autra gente,
Non vuol resembri a scingna
C' a ongni viso ten mente.

Per questo, io non vi domanderò nè mercè nè pietà, chè, per il troppo uso di chieder mercè, essa è uscita di favore (Vedi un mio articolo bibliografico in *Rivista di Fil. Romanza*, II, 3° e 4°):

Perzò, donna mia,
A voi non dimanderia
Merzè nè pïetanza,
Chè tanti son gli amatori
Ch' este sciuta di favori
Merzè per troppa usanza.

Tutte le cose sono più preziose, quanto più sono rare,

E per zo ne le merzede
Lo mio core non v' aciede,
Perchè l' uso l' à invilute.

Dicevamo che i poeti della Scuola Siciliana rassomigliano tra loro. Questo però non vuol dire che nessuna differenza ci sia tra l'uno e l'altro, ed anzi, ancora, tra le varie parti di un medesimo componimento. E prima di tutto, come già fu osservato,[1] è curioso il trovare in mezzo ad una canzone di maniera affatto cortigiana versi che non hanno nulla che fare col rimanente, e che ricordano invece la forma popolare,[2] ri-

---

Stieno dunque gli amanti almeno nove anni senza chieder mercè alle loro belle,

Nè dagli amadori chiamate
Infin che compie anni nove.

Anche senza che io vi chieda mercè, voi potete

Saver, bella, 'l mio disio.

Che se poi per ottenere il vostro amore non ci fosse altro mezzo che questo,

Unque gioi' non ci perdiate,

cioè, non vi affliggete per ciò: io vi assicuro che, se solamente a questo patto consentite di amarmi, vorrei prima morire, che fare come fanno tutti gli altri:

E però s'a voi paresse
Altro ch' esser non dovesse
Per lo vostro amore avire,
Unque gioi' non ci perdiate:
Così volete amistate,
Inanzi voria morire.

[1] Vedi Borgognoni, *Degli antichi Rimatori Italiani* nel *Propugnatore*, an. VII; D'Ancona, *Rim. ant. volg.*, I, 253.

[2] Vedi alcuni esempi datine dal Borgognoni, loc. cit. Il più caratteristico è quello dei due versi

A tutti li miei amici sono andato,
Dicon che non mi posson aiutare,

che si trovano nella Canzone

La mia vita è sì forte e dura e fera.

conferma dell'esistenza di un'arte indigena del volgo, preesistente alla scuola che tolse a modello i Provenzali.

In secondo luogo è da notare che in alcuni luoghi non mancano concetti espressi con qualche eleganza artistica. La canzone di Pier delle Vigne

Amore, in cui disio ed ho fidanza,[1]

non è sicuramente bella, ma due versi belli ci sono:

Or potess'eo venire a vo', amorosa,
Come ladrone ascoso e non paresse.

Non prive di semplicità sono queste strofe di Ruggerone da Palermo:[2]

Oi lasso, nom pensai
Sì forte mi parisse
Lo dipartire da madonna mia.
Da poi ch'io m'alontai
Ben parìa ch'io morisse,
Membrando di sua dolze compagnia:
E giamai tanta pena non durai,
Se non quanto a la nave adimorai;
Ed or mi credo morir ciertamente
Se da lei no'ritorno prestamente.
. . . . . .
O Deo! como fui matto,
Quando mi dipartive

[1] Valeriani, I, 39.
[2] *Rim. ant. volg.*, I, 145.

Là ov' era stato in tanta degnitate!
E s' io caro l' acatto,
E scioglio come nive,
Pensando c' altri l' aia 'm potestate!
Ed e' mi pare mill' anni la dia,
Ched io ritorni a voi, madonna mia:
Lo reo pensiero sì forte m' atassa,
Che rider nè giucare non mi lassa.

Questi versi portano in sè qualche affetto, qualche memoria personale; non sono un nudo esercizio retorico; sebbene seguano la moda letteraria del tempo, pure danno sentore che il poeta obbediva scrivendo anche ad un sentimento intimo e reale.

Il principio di una canzone di Giacomino Pugliese[1] ha un fare libero e grandioso:

Morte, perchè m' ài fatta sì gran guerra,
Che m' ài tolta madonna, ond' io mi doglio?

Anche Inghilfredi Siciliano ha qua e là qualche cosa che lo diparte dagli altri poeti suoi contemporanei. In generale, i versi peggiori, quelli che più escono lambiccati dalla penna del verseggiatore, quelli che riflettono meglio lo sforzo che si faceva per tenersi stretti al tipo provenzale, sono i versi di Federigo II, di Enzo, di Giacomo da Lentino. Ma probabilmente questo

[1] *Rim. ant. volg.*, I, 379.

che noi oggi giudichiamo un difetto, era un pregio nel tempo, in cui quelle poesie si scrivevano.

Citando parecchi brani dei componimenti della Scuola Sicula, i lettori debbono essersi facilmente accorti che la lingua di essi non è siciliana. Ora, una tale osservazione ci apre il campo ad una questione grave, se cioè le antiche poesie, delle quali parliamo, sieno pervenute a noi nella forma genuina, in cui furono scritte.

Noi sappiamo oramai che una lingua ha la sua esistenza naturale nei dialetti; e che una lingua scritta nasce dal linguaggio del popolo, sia col trasportare immediatamente alla scrittura un dialetto particolare più o meno appurato ed ingentilito; sia conciliando gli estremi dei varii dialetti e fondendoli in una lingua sola.[1] Che i Siciliani del 1200 tentassero questa conciliazione tra i varii dialetti, non è nessuno che lo dica, neppure dei Siciliani medesimi. Essi avrebbero bensì adoperata una *lingua illustre*, che si sarebbero fabbricata, io non so veramente intendere nè come nè quando.

Leggo in un moderno queste parole: « le circostanze si connessero in modo che il dialetto dei popoli, fra i quali prima i Normanni e poi Federigo tennero splendidissima corte, ricevesse una forma, la *quale potendo convenire in certo modo* all'intera massa, fu abbracciata da tutta la nazione italiana, ma si fermò ed ottenne pieno

---

[1] Vedi Heyse, *Sistema della scienza delle lingue.*

sviluppo presso un popolo (il Toscano), nell'idioma del quale la ingenita disposizione era maggiore ». Da queste parole molto confuse, ma che in ultima analisi riproducono la teoria del Perticari, verrebbe a desumersi che il dialetto siculo ricevè una forma che fu abbracciata da tutti gl' Italiani, ma che ottenne poi pieno sviluppo in Toscana. Io confesso di non intendere questo strano fatto di un dialetto che va a ricevere il suo sviluppo fuori del suo paese. Come intendo anche meno ciò che asserisce un altro moderno, il quale c'insegna che la lingua nobile, uscita di Sicilia, *si riparò in Toscana*. Una lingua che emigra, che si ripara, che fugge da un paese all' altro, è un fenomeno maraviglioso.

Ma quale era poi, in realtà, il dialetto siciliano del XIII secolo? Si veda la notissima scrittura di Frate Atanasio da Iaci del 1287: *La vinuta di lu re Iapicu a la gitati di Catania*. Si veda *Lu Ribellamentu di Sicilia*;[1] si leggano alcuni tratti della Cronaca di Riccardo di San Germano, e si avrà la prova certa, indubitabile, che nel 1200 in Sicilia si parlava e si scriveva un dialetto simile a quello che si parla oggi, un dialetto che non ha niente che fare colla supposta lingua illustre. Anzi codesto dialetto seguitò a scriversi ancora per tutto il secolo XIV.

---

[1] Ved. Di Giovanni, *Cronache Siciliane dei secoli XIII, XIV, XV*, pag. 115, 166. Ma questa cronaca è una falsificazione anzi una specie di romanzo fabbricato sulla storia del Villani! v. 3 p. 161 di questa storia. — Perchè dunque addurla qui in prova?

E come nella Sicilia, così accadde in tutte le altre parti d'Italia, come noi abbiamo già in parte veduto, discorrendo dei poeti settentrionali.

E del resto poi, osserva acutamente il professor D'Ovidio,[1] « ammessa la teoria del Trissino, del Perticari e dei loro seguaci, che gli scrittori avessero formata la lingua letteraria modellandola sopra un certo ideale linguistico, si domanda: quale potè essere questo ideale che facesse preferire un suono ad un altro, quando tra i due suoni nessuno era intrinsecamente più bello o più armonioso? L'abitante degli Abruzzi, per esempio, che secondo il suo dialetto diceva *isso* e *quisto*, che non suonano punto male, e che anzi serbano intatto l'*i* latino, avrebbe dovuto scrivere *esso* e *questo*, che sono più alterati e non sono più belli, per amore della gentilezza e dell'armonia? Il romano avrebbe smesso il suo latinissimo e armoniosissimo *pèrsica*, e adottata la contrazione *pèsca*, per ingentilire la sua parola? E il Milanese abbandonò il suo *se po no*, e disse *non si può*, per assumere forse un costrutto più logico e naturale? Ma allo spirito del Milanese niente è più logico e conforme che il suo *se po no*, ch'egli anzi dura molta fatica a smettere. Dunque tutte queste preferenze di suoni, di parole, di costrutti alieni dal dialetto proprio, ogni

---

[1] Nella Memoria *Lingua e Dialetto*, inserita nella *Rivista di Filologia ed Istruzione Classica*, an. I, fasc. 12.

cólto italiano deve averle fatte, non per cercare idealmente qualche cosa che al suo spirito sembrasse più regolare, ma anzi sacrificando quello che a lui era più semplice e regolare, ad un altro dialetto divenuto col tempo la lingua della cultura ».

Ma questo che potè farsi col tempo, e specialmente dopo Dante, Petrarca e Boccaccio, come, in qual modo sarebbe stato possibile alle origini?

Quale criterio, quale regola avrebbero seguito i Siculi della prima metà del XIII secolo per mutare la parola dialettale in parola illustre? Chi è che poteva dire ad essi: questo vocabolo che così vi ha insegnato la balia, oggi dovete mutarlo in quest'altro? Voi dovete seguire le tali e tali leggi fonetiche per queste e queste ragioni? Chi avesse l'autorità, anzi chi potesse pensare a dir questo in Sicilia, quando appena si manifestavano i primi componimenti volgari, noi veramente non arriviamo ad intenderlo. E quando pure alcuno lo avesse pensato e detto, e quando tutti gli altri lo avessero ascoltato, che cosa poteva uscirne fuori, se non un linguaggio tutto artificiale, un linguaggio, di cui noi non possiamo neppure formarci un'idea? Perchè, ricordiamocelo bene, l'arte volgare muoveva allora i primi passi, faceva sentire i suoi primi vagiti, non aveva ancora nessun grande scrittore, nessun cospicuo lavoro, per cui fosse in alcun modo

stabilita l'autorità di una lingua scritta. I poeti della Corte Sveva erano certamente tra i primi che si arrischiassero alle forme volgari. Ma chi dunque aveva l'autorità di dire: tu devi mutare queste parole in quest'altre; alle forme del tuo dialetto devi sostituire, che cosa? le forme della lingua letteraria? Ma se questa lingua letteraria non esisteva!

È stato detto: la lingua sicula della poesia è stata fabbricata coll'aiuto del provenzale e del latino. Lo ammettiamo volentieri, ma solamente in parte. Sicuramente per quella tendenza che hanno i dialetti a nobilitarsi nel passare alla forma scritta, può credersi, deve credersi anzi, che il dialetto siciliano si aiutasse di quelle due lingue. Ci sono molte parole, nelle quali la stampa latina e provenzale si riconosce subito. Ma forse con cento o dugento vocaboli si muta il colorito generale di un dialetto? Si può modificarlo, ingentilirlo, levigarlo; ma le sue tinte fondamentali rimangono. Ora, apriamo pure a caso il volume delle poesie sicule, leggiamo i primi versi che ci cadono sotto gli occhi: Notaro Giacomo scrive:

Tanto siete maravigliosa
Quand' i' v' ò bene afigurata,
C' altro parete ch' encarnata:
Se non ch' io spero in voi, gioiosa;
Ma tanto tarda la speranza,
Solamente per donare
E i' mal parlare,
Amor non vuol ch' io perda mia intendanza.

Sentiamo Messer Odo delle Colonne di Messina:

Distretto core e amoroso
Gioioso mi fa cantare;
E certo s' io son pensoso
Non è da maravigliare:
C' Amor m' à usato a tal uso
Che m' à sì presa la voglia,
Che 'l disusar m' è doglia
Vostro piacer amoroso.

Salvo quell' unica parola *intendanza*, che cosa c' è in questi versi che ricordi o il provenzale o il latino o il siciliano? Ma se questa non è la lingua che si parlava in Sicilia; ma se fabbricare artificialmente questa lingua era impossibile; ma se questa lingua non è altro che il dialetto che si parlava e si scriveva nel XIII secolo in un' altra parte d' Italia, precisamente come oggi si parla e si scrive, la conseguenza che dobbiamo trarne è chiarissima, cioè, che la forma delle poesie siciliane non è arrivata a noi genuina, che dal loro dialetto originale esse si trasformarono a poco a poco, lentamente, nel dialetto toscano.

Di due fatti noi dobbiamo tener conto. Prima di tutto della tendenza che si riscontra nei trascrittori di un manoscritto a sostituire sempre le forme del proprio dialetto a quelle che incontrano nel codice, da cui copiano. Ci sono di ciò numerosissimi esempi; ci sono delle scritture di noti

autori toscani, che copiate da lombardi o veneziani o bolognesi hanno acquistate molte forme di quei dialetti. Così pure il dialetto umbro di Iacopone da Todi, quello aretino di Guittone e di Ristoro, hanno in alcuni manoscritti perduta affatto la loro effigie primitiva; certe Laudi di Iacopone, anzi, trascritte da un padovano, furono vestite alla padovana.[1]

In secondo luogo dobbiamo ricordarci che quei primi monumenti della poesia sicula cortigiana, quando venne a finire la cultura che gli aveva prodotti, trovarono rifugio nel paese appunto che di quella cultura si fece erede, cioè nella Toscana, tanto è vero che essi sono arrivati a noi tutti in manoscritti toscani; tanto è vero che in Toscana sorse (come vedremo) una scuola poetica imitatrice dei Siculi. Ora (come avverte il D'Ovidio) essendo i manoscritti in Toscana raccolti, trascritti e divulgati, sarebbe stato impossibile ch'essi avessero serbata la loro nativa forma idiomatica. Il toscano ed il siculo hanno comune la tendenza a finir la parola in vocale e a serbare intatto il numero delle sillabe della parola latina, e ciò rende facile il ridurre il siculo a forma toscana, con lievi mutazioni di suoni.

E che questa riduzione siasi fatta noi ne abbiamo anche, oltre le ragioni facili a capirsi, le prove più convincenti.

---

[1] Vedi Galvani, *Dubbi Perticar.*, 56, 57; Palermo, *Codici Palatini*, Disc. proem., IX; vol. I, 337, 605, 612; II, 265, 315.

S'intende come fosse facile ad un copista toscano mutare, per esempio, questo verso siculo:

E quannu l'omu ha rasuni di diri

in quest'altro:

E quando l'uomo ha ragione di dire.

Se non che, supponete che ci fosse poi una parola che rimasse con *diri*, come poteva essa rimare con *dire*? Ed ecco appunto che le *rime* ci tradiscono lo stato primitivo di quelle poesie, le rime che non si possono mutare spesso, senza che la disposizione della strofa venga ad alterarsi.

In una canzone di Giacomo da Lentino si legge:

Per lo vostro amore avere
Unqua gioi non perdiate.
Così volete amistate?
Innanzi vorria morire.

Lo schema delle strofe richiede che il primo di questi versi rimi col quarto. Ma *avere* e *morire* non rimano. E non rimano, perchè la forma siciliana *aviri* che rima con *muriri*, è stata mutata in *avere*. Invece è rimasta la forma tra meridionale e latina *amistate* per la rima con *perdiate*, le quali originariamente dovevano essere *perdati* e *amistati*.

Così in una canzone di Ruggerone di Palermo è rimasto *parisse* per la necessità della rima con

morisse; così altrove abbiamo *nivi* per la rima con *dipartivi*; *prisa* per la rima con *conquisa*; *valire* per la rima con *servire*; *avveniri* per la rima con *soffriri*; *dimura* per la rima con *paura* e via dicendo.

In Guido delle Colonne troviamo questi versi:

> Poi non mi val mercè nè ben *servire*
> In voi, Madonna, in cui tengo speranza,
> E amo lealmente,
> Non so che cosa mi paria *valere* .....

Ma *servire* e *valere* debbono rimare e non rimano. Perchè? Perchè l' originario *valiri* che rimava con *serviri*, si è corrotto in *valere*. Lo stesso è accaduto in un sonetto di Giacomo da Lentino, dove si fanno rimare *pari* con *fare* e *formare*, corretti così dalle forme native *fari* e *furmari*.

Se non che, si obietta, queste stesse rime di forma siciliana si trovano anche in poeti toscani,[1] quindi esse non provano che i poeti siciliani adoperassero il loro dialetto. A noi sembra il contrario: sembra cioè che questo fatto possa provare che i Toscani adottarono per il loro linguaggio poetico certe forme sicule; ma ciò conferma sempre più che i Siciliani scrivevano il loro dialetto, sempre, s' intende, corretto col latino e col provenzale. Già

---

[1] Vedi Gaspary, *Die sicilianischen Dichterschule* ecc., pag. 145.

era stato osservato dal prof. Rajna[1] come « i Fiorentini medesimi, venuti dopo altri non pochi, avevano conservato un numero ragguardevole di voci, o, più propriamente, di forme e profferenze, estranee al loro paese. Che anzi, nel distaccarsi, sino ad un certo segno, dal volgare cittadino, avevan fatto consistere uno dei principii capitali per la scelta delle parole, una delle supreme norme dell'arte ». Che però tutte le parole, tutte le forme che nei poeti toscani si sono credute siciliane non sieno tali, lo dimostra luminosamente il D'Ovidio.[2] E ad ogni modo ciò non infirma per niente la opinione che i poeti siciliani dovessero adoperare il loro vernacolo.[3] Del che è ultima, ma validissima prova, il trovare in quel periodo letterario due componimenti che ci sono giunti nella loro forma nativa: una canzone di Stefano di Pronto notaro,[4] ed una strofa di Enzo re.[5] Ecco il principio della canzone:

Pir meu cori allegrari
Ki multi longiamenti
Senza alligranza e ioi d'amuri è statu,
Mi ritorno in cantari,

---

[1] *Una versione in ottava rima dei Sette Savi*, nella *Romania*, n. 25, pag. 40.

[2] Nel volume dei suoi *Saggi critici*, che uscirà in luce tra breve.

[3] Lo ammette anche il prof. Caix, che è tra i sostenitori degli *idiomi letterarii*. Vedi *La Formazione degli idiomi letterarii* (*Nuova Antologia*, settembre, 1874, pag. 32 della tirat. a parte).

[4] La scoperse e la pubblicò il Barbieri nel suo libro *Origine della poesia rimata*, 35.

[5] La pubblicò il conte Galvani nei *Dubbi Perticar.*, 57.

Ca forsi levimenti
Da dimuranza turneria in usatu
Di lu troppu taciri,
E quando l'omu à rasoni di diri,
Ben di' cantari e mustrari allegranza,
Ca senza dimustranza
Ioi siria sempre di poco valuri.
Dunca ben di' cantar onni amaduri.

Ed ecco la breve strofe di Enzo:

Allegro cori plenu
Di tutta beninanza,
Suvvengavi, s'eu penu
Per vostra innamuranza
Chil nu vi sia in placiri
Di lassarmi muriri talimenti,
Chiù v'amo di buon cori e lialmenti.

Supporre che nel periodo delle origini, anzi delle più lontane origini letterarie, uno stesso poeta per esercizio accademico scrivesse ora nella cosiddetta lingua illustre ed ora in dialetto, è cosa contraria a tutte le idee che noi abbiamo della genesi di una letteratura, è cosa, della quale per certo non potrebbe citarsi un altro esempio. Dunque da quello che siamo andati dicendo fin qui siamo autorizzati a scendere a questa importante conclusione: Federigo II (trovando già sviluppati i dialetti siciliani, trovando già esistente una poesia popolare) si fece centro di una scuola che trasportò la nuova arte dalla piazza alla corte: arte che, divenendo cortigiana, dovè necessaria-

mente rimanere dentro i limiti delle idee cavalleresche del tempo, formularsi secondo quelle idee, ed essere per conseguenza una prosecuzione o quasi anzi una ripercussione della scuola provenzale. La veste di tutte quelle poesie fu il dialetto siciliano, modificato, per elevarlo a maggior dignità, col provenzale e col latino. In seguito le poesie dialettali della Sicilia presero forma toscana, quando nell'ultimo ventennio del secolo XIII, la cultura italiana fu quasi esclusivamente cultura toscana; e in questa nuova forma le conobbe Dante, in questa nuova forma sono pervenute fino a noi.

CAPITOLO VIII

LA LIRICA RELIGIOSA NELL'UMBRIA

Il secolo XIII fu testimone in Italia di un vasto e profondo movimento religioso, che si manifestò specialmente colla fondazione degli Ordini Francescano e Domenicano. Di questo movimento, di questa febbre che invase gli uomini, noi non dobbiamo occuparci se non per le attinenze che esso ha colla storia delle nostre origini letterarie. L'inno latino passò alla forma volgare sotto l'influenza di quel fatto, e sorse così un nuovo genere di poesia che si svolse principalmente nell'Umbria, cioè nella patria di Francesco d'Assisi e di Iacopone da Todi.

Intorno a Francesco d'Assisi si è formata una leggenda, nella quale, come in tutte le altre, predomina l'elemento fantastico. Però da alcuni tratti caratteristici di essa sembra di poter desumere qualche cosa di vero intorno al carattere del suo eroe, cioè che egli avesse un sentimento

vivo della natura ed un cuore aperto alle più vive impressioni.[1] È noto ch' egli chiamava fratelli il sole, i lupi, gli uccelli; che amava i fiori e la musica, che si commoveva ai patimenti delle bestie. Certo tutto questo era mescolato colle sue tendenze mistiche; certo egli non amava la natura per sè, ma come creazione di Dio; il miracolo è sempre parte importantissima di tutti i fatti che la leggenda gli attribuisce, sia che egli ammansisca il lupo di Gubbio, sia che parli colla cicala, e che lodino insieme il Signore. Ci è del puerile in tutto ciò, dell'eminentemente puerile: ma ad ogni modo questa comunione dell' asceta colla natura, il suo parlare agli uccelli, il vivere con essi, il compiacersi del loro canto, l'ascoltarlo quasi come parola di fratelli, tutto ciò ha in sè qualche cosa di nuovo. Sotto la scorza del santo, ritroviamo l'uomo, l'uomo delirante, se volete, l'uomo che s'inebria dei suoi sogni, ma l'uomo che ama, che benedice, che soffre; il santo dalle idee cavalleresche, che vuole avere una dama, a cui servire, e si sceglie la povertà; il trovatore di Cristo, come ha detto il Görres, nel quale si confondono insieme cavalleria e misticismo, e che chiama i suoi compagni *giullari* del Signore e *paladini* della Tavola Rotonda.[2]

---

[1] Vedi Görres, *Fr. von Assisi ein Troubadour*, Strasbourg, 1829; *Fr. von Assisi ein Heiligenbild, von D. K. Hase*, Leipzig, 1856; Ozanam, *Les Poëtes franciscains en Italie au XIII Siècle*, Paris, 1852.

[2] Vedi Affò, *Dissertazione dei Cantici volg. di San Francesco*; Guastalla, 1777.

Varie poesie sono attribuite a Francesco d'Assisi. Racconta la leggenda che nel diciottesimo anno della sua penitenza, quasi rapito in estasi, dettò ad un suo compagno quello che fu poi chiamato il *Cantico del Sole*. Intorno ad esso si fanno due questioni: se sia veramente opera di Francesco, e se sia dettato in versi od in prosa. I critici hanno dato a tali questioni risposte diverse. Quanto all'essere il Cantico opera di Francesco, non ci sono veramente sufficienti ragioni per negarlo. Ma riguardo poi alla seconda questione, i testi che contengono questo componimento sono tra loro tanto discordi, da riuscire oggi molto difcile lo stabilire la verità. Le varie lezioni che ne riferisce l'Affò, oltre al non concordare tra loro, sono evidentemente ammodernate. Nonostante, dire, come egli fa, che in esse fino dalle prime parole si comincia a cozzare con ciascheduna di quelle armoniche disposizioni di accenti che sono necessarie ai versi, ci sembra eccessivo. È verissimo che nel seguito le difficoltà vanno crescendo, e la divisione dei versi, quale, per esempio, troviamo data dall'Ozanam, è così strana, arbitraria ed opposta ad ogni legge ritmica, da confermare l'opinione sostenuta dall'Affò. Io credo però che una divisione migliore potrebbe farsi.[1] Ad ogni modo

[1] Si può vedere quella dell'Hase, op. cit., e l'altra più recente del Boehmer (*Der Sonnengesang von Fr. d'Ass.*) nel primo fascicolo dei *Romanische Studien*. Io pure tentai una nuova divisione dei versi, di che vedi *I primi due secoli*, pag. 163-64. Ma in sostanza sono tutti rifacimenti senza importanza e senza valore critico. La lezione

chiunque legga quella *prosa*, ci sente dentro cose che ricordano i versi; le rime e le assonanze, se non altro, ci sono frequentissime; nè forse anderebbe lontano dal vero chi la considerasse come una di quelle che furon chiamate *prose numerose*, le quali « rialzavano bensì col numero la prosaica umiltà, ma insieme colle larghe licenze permettevano al poeta di svolgere il proprio soggetto senza incontrarsi nell'obbligo di gettare il pensiero dentro uno stampo ricorrente e prestabilito ». [1]

Rispetto alle altre poesie attribuite a Francesco, che sono i due Cantici:

In foco d'amor mi mise;
Amor di Caritate;

ci sembra quasi con sicurezza dimostrato ch'esse non appartengono a lui, ma ad alcuno dei suoi discepoli, e forse a Iacopone. [2] Certo è impossibile il dubitare che i primi compagni di lui cantassero, mescolandosi al popolo, versi volgari. Uno di essi, prima di abbandonare il mondo per la vita della religione, troviamo che era chiamato *Rex versuum* e *inventor saecularium cantionum*; [3]

del codice dell'Archivio di San Francesco d'Assisi (che si asserisce anteriore al 1255) pub. dal Fanfani (*I poeti francesi in Italia*, p. 49-50) non ci pare genuina. Probabilmente ha essa pure subito molte correzioni di copisti.

[1] Galvani, *Sulla ediz. rom. dei Reggimenti delle Donne.*

[2] Vedi Affò, op. cit., pag. 66, 88, 89, 90.

[3] Vedi Tiraboschi, *Stor. lett. ital.*, IV, 2.

ed anzi di questo frate Pacifico ci rimangono alcuni versi, mezzi tra latini e volgari, fatti quando Arrigo VI entrò in Ascoli, e che, se potessimo essere sicuri della loro autenticità, sarebbero il più antico documento della nostra letteratura.[1]

Lo stesso Francesco probabilmente compose versi d'amore, poichè Tommaso da Celano ci dice che egli si esercitò da giovane *in inanibus verbis* e *in cantilenis*; ed altri lo dice *vacans jocis et cantibus*. Nè certo potè mancare a lui facoltà poetica, a lui uomo tutto di sentimento, e preso di tanto amore per le opere della natura. Tutto quello che narra di lui la leggenda è poetico: una poesia malata di misticismo, ma sempre poesia. Io propendo a credere che anche il Cantico del Sole, rimaneggiato poi chi sa come e chi sa da quanti, uscisse, quasi inno improvviso, dal suo cuore, in uno di quei trasporti, di quei subiti entusiasmi, a cui l'uomo andava soggetto. Noi possiamo oggi sofisticare su un verso più lungo o più corto; noi possiamo, anzi dobbiamo, lavorare col coltello anatomico, quanto meglio sappiamo; ma non dobbiamo interdirci di sentire l'alito della poesia dove esso spira. Sono drammi

---

[1] Eccoli, quali li troviamo nel Lancetti, *Poeti laureati*, 82:

Tu es illo valente Imperatore
Qui porte ad Esculan gloria et triumpho.
Renove tu, Sennor, illu splendore
Qui come tanti sole ....
Multi rege in ista a nui venenti
Civitate .... prima de Piceno.

psicologici tanto quelli del poverello di Assisi, quanto quelli dell'Heine, come quelli del Leopardi; sono passioni che si agitano dentro cuori ammalati, che si sprigionano da spiriti sofferenti. E dappertutto dove è un forte sentimento, ivi è poesia.

Tra i seguaci di Francesco fu Iacopo dei Benedetti di Todi, che la storia conosce sotto il nome di Iacopone. Strano uomo, strano santo, strano poeta! Dicono che egli fosse pazzo; che il dolore della morte improvvisa di sua moglie gli sconvolgesse la mente, e che allora venduto tutto quello che possedeva e datolo ai poveri si coprisse di stracci, e si compiacesse d'esser mostrato a dito, di essere deriso, di essere seguito da una folla che gli urlava dietro, a dileggio, Iacopone. Io che non so veramente dove finisca la saviezza e dove cominci la pazzia, non mi attento a giudicare il povero Todino. Sicuramente non vado in estasi coll'Ozanam, quando leggo ch'egli andò ad uno spettacolo mezzo nudo, camminando carponi, con basto e briglia come una bestia da soma; e queste anzi io le chiamo cose da bestie e non da uomini. Sicuramente io vedo in Iacopone la passione di parer matto per amor divino; e questa passione non la intendo, e mi pare una cosa molto patologica. Ma di più non oserei dire. Chi rispetta tutte le passioni vere, profonde, veementi, sente di dover rispettare anche quella di Iacopone, che fu profondissima e

veementissima: la passione dell'amore divino. Per esso egli vuol essere reputato pazzo, lo dice lui stesso:

Or odi, che m'ho pensato
D'esser matto reputato.
Ignorante e smemorato
E uom pien di bizzarria.

Per esso egli lascia le gentili arti, le carte Aristoteliche e Platoniche

Che le più son eresia;

lascia, quello che è peggio, il padre, i parenti, gli amici; egli (sono sue parole e sono veramente una bestemmia) aspira a *spogliarsi della sua umanità.* [1] Per avere la vita, vuole la morte, vuole in tutto avvilirsi, ed arriva a dire che raccomanda la sua fama all'asino che raglia, e che promette un anno di perdono a chi gli dirà villania:

Fama mia, ti raccomando
Al somier che va raghiando:
Perdonanza più d'un anno
Chi mi dice villania.

Per questa passione dell'amore divino Iacopone andò delirando anni ed anni, facendo stranezze, condannandosi ai più duri patimenti, ed insieme

---

1 Lasso mio padre e parenti,
Amici e molti conoscenti,
Pur mi son dardi pungenti,
Spogliar l'umanità mia.

effondendo in poesia le sue ebbrezze. È facile capire che cosa dovessero essere le poesie di un tale uomo. In lui non c'è arte, non c'è neppure il più lontano indizio di lavoro riflesso, quale potrebbe essere, per esempio, in Giacomino da Verona. In Iacopone non c'è che sentimento: un sentimento che è diluvio, uragano, terremoto tutto insieme, e che agli occhi nostri diventa davvero una spaventosa demenza. Nulla può essere paragonato ai delirii ascetici del Todino; il più solenne codice del misticismo medievale, l'*Imitazione di Cristo*, impallidisce al suo confronto. Si direbbe che il suo spirito sia in preda agli spasimi e alle contorsioni del tetano. Tutto per lui si fa argomento di canto: la povertà, la castità, le virtù teologali, le virtù morali, la nobiltà dell'anima, il giudizio finale, la circoncisione, l'epifania, santa Chiara, san Francesco, l'albero del divino amore, la teorica del giubbileo, e mille e mille altri. Ed in tutti egli porta la stessa foga, lo stesso impeto selvaggio, sbrigliato, monomaniaco. La sua passione lo assorbe tutto, egli se la compenetra con tutti i sensi, la vede, la gusta, l'odora, la respira, essa è divenuta il suo spirito, lo trascina, lo affascina, è il suo pensiero fisso, unico, dominante, è l'unica cosa che esista per lui. Nel suo cervello si agita tutto un mondo di fantasie ascetiche, di sospiri, di ebrezze, di disperazioni, di gaudii, di furie. Tutte le cose egli le vede a traverso quel prisma: in tutte porta la

stessa agitazione, lo stesso tremito convulso del febbricitante.

Qualche volta egli attinge anche alla sorgente leggendaria. Ma non è quello il suo forte. Iacopone non sa rappresentare nessun mondo esteriore; la sua poesia egli l'ha dentro di sè, e, lirica o drammatica, scoppia fuori, più che in parole, in singhiozzi, in gemiti, in grida, che paiono quasi tante particelle della sua vita che si stacchino da lui, come faville che escano dal ferro infuocato sotto i colpi del martello.

Francesco d'Assisi aveva portato nel suo misticismo le idee cavalleresche ed un sentimento soave della natura. Iacopone ci porta invece la sensualità del popolo: egli, poeta popolare che veste d'immagini sensibili, di colori infocati il mistico amore dell'anima sua. Egli si esalta fino a chiamare *danza di spirito* i suoi rapimenti; e danze vertiginose erano infatti, nelle quali passavano e ripassavano i santi, i demoni, i vizii, i peccati, tutta la tregenda del mondo ascetico medievale. Studiando le poesie religiose volgari latine, noi vedemmo già che esse sono appunto manifestazione di quel mondo. Ora Iacopone continuava la tradizione, ma portandoci la nuova lingua, e sentimenti più vivi. Tanta è la forza di questo sentimento che esso si muta quasi in furore erotico, e si esprime con parole, con immagini, con metri di calda sensualità, come in questi versi:

Ciascuno amante che ama il Signore
Venga a la danza cantando d'amore.
.....
Di amore ardente il cor tutto infocato
Sia trasformato in grande fervore.
Infervorato dell' ardente foco
Come impazzito che non trova loco,
Cristo abbracciando, no' l' abbracci poco,
Ma in questo gioco se li strugga il core.
Lo cor si strugge come al foco il ghiaccio
Quando col mio Signor dentro m' abbraccio,
Gridando amor, d' amor sì mi disfaccio,
Con l'amor giaccio com' ebrio d' amore.

Non vi pare di sentire dentro a questa poesia un ribollimento di passione più umana che divina? Non vi pare che ci sia grande somiglianza tra questo linguaggio dell' amore per le cose celesti, e il linguaggio dell' amore per le cose terrene? Tra Ciullo e Iacopone vi pare che ci sia, psicologicamente, una grande distanza?

Nel mistico di Todi la passione giunge all' ultimo grado del delirio, e lo fa uscire in parole disordinate, in accenti, in esclamazioni, in singulti affatto da pazzo. Egli non bada più a quello che scrive, ma gli basta di rovesciar fuori dell' anima urli d' amore:

Amore amor penar tanto mi fai,
Amore amore nol posso patire,
Amore amore tanto mi ti dai,
Amore amore ben credo morire;
Amore amore tanto preso m' hai,

Amore amore fammi en te transire,
Amor dolce languire,
Amor mio desioso,
Amor mio delettoso,
Anegami en amore ....
  Amor, amor Iesù disideroso,
Amor voglio morir te abracciando,
Amor, amor Iesù dolce mio sposo,
Amor amor, la morte t'adimando.
Amor amor Iesù sì delettoso
Tu me t'arendi in te me trasformando,
Pensa ch'io vo pasmando,
Non so, Amor, o'mi sia,
Iesù speranza mia
Abissami en amore.

E per l'amore divino odia sè stesso: non solamente gode d'esser creduto demente, d'essere vilipeso, schernito, ma invoca sopra il suo capo tutti i mali, tutti i dolori, tutti i tormenti, chiede a Dio che gli mandi la febbre quartana, l'idropisia, la rogna, la tigna, la podagra, il mal caduco; chiede che lo faccia cieco, muto e sordo; che riduca fetente il suo corpo, che la sua sepoltura sia il ventre di un lupo. Si può arrivare più in là? Si può essere più di così annegati nella limacciosa palude del misticismo? Si può cancellare di più dall'anima umana ogni impronta divina? Eppure qualche altra volta, invece, il furioso Todino trova pensieri di gentilezza affettuosa, e forse dove si evocano per lui le sante memorie dell'infanzia. Egli medesimo racconta che sua madre, quando era fanciullo, ogni notte si de-

stava, accendeva il lume, e chinavasi con amoroso timore sopra il suo piccolo letto. Ebbene, quell'amore materno gli fu ispiratore certo della sua poesia alla Madonna, dove egli dice:

O quanto dolce amor sentivi al core
Quando in grembo il tenevi e l'allattavi!
Quanti dolci atti e d'amore soavi
Facevi, essendo col tuo figliuol pio!
  Quando un poco talora il dì dormiva,
E tu destar volendo il paradiso,
Pian piano andavi che non ti sentiva,
E la tua bocca ponevi al suo viso,
E poi dicevi con materno riso:
Non dormir più che ti sarebbe rio.

La povera anima di Iacopone ebbe forse scrivendo questi versi un lucido intervallo, che lo ricondusse per un momento sulla terra, che gli fece rivedere le care sembianze materne, che gli fece ripensare gli anni della sua innocente felicità, quando il focolare domestico era ancora il suo paradiso, quando non lo aveva ancora assalito il delirio del cielo. Ma fu certo un lampo, un fugacissimo lampo. Il petto di Iacopone ansava sotto il peso del suo pensiero dominante: non c'era luogo per nessuna memoria.

Notate però: egli è un mistico ben singolare, che dalla sua cella di solitario tiene d'occhio anche al mondo, e che ai potenti del mondo parla un fiero linguaggio. Egli è un beato che flagella i suoi papi, e non li crede davvero nè infallibili

nè santi. Prima fa sentire la sua severa parola a Celestino V:

Che farai Pier di Morrone?
Se' venuto al paragone,
Vedremo il lavorato
Che in cella hai contemplato.
Se il mondo è di te ingannato
Seguirà maledizione ....

Poi, eccolo rovesciare lo sdegno bollente dell'anima sua contro il papa Bonifazio VIII. L'eremita si fa giudice tremendo del suo pontefice massimo:

O papa Bonifazio
Molto hai giocato al mondo;
E penso che jocondo
Non te porrai partire
.....
E' non ti basta el lecito
A la tua fama dura,
Messo t' hai a robatura,
Come scheran rapine
.....
O pessima avarizia,
Sete centuplicata,
Bever tanta pecunia,
Non essere saziata
.....
Non trovo chi ricordi
Papa nullo passato
Che in tanta vanagloria
Se sia delectato
.....

Ci voleva anima forte, impavida, sicura, per mandare al superbo Pontefice cosiffatte parole. E la vendetta non mancò. Ma che cosa ne importava a Iacopone? Sepolto in un carcere, carico di catene, il suo spirito vola a Dio, e questo gli basta. È sempre il medesimo sentimento che lo trascina, ora a cantare le estasi dell'amore divino; ora a disprezzare e a calpestare sè stesso ed il mondo; ora a rimproverare gli uomini che si allontanano dalla via del cielo. Come egli parla al papa, così parla a tutte le classi sociali, entra nelle celle dei religiosi, flagellatore dei loro vizi. In una poesia figura che la Povertà sia mandata a visitare ogni umana condizione, per vedere se può trovarvi ricovero. Ma i prelati la fanno cacciar via dai loro servi; i frati non l'ascoltano, le monache al solo vedere tal figura macilenta inorridiscono e gridano:

Vanne via vecchia pezzenta,
Fa che qui più non ti senta.

Sempre quello stesso sentimento impetuoso lo fa passare dalla lirica ascetica alla satira, e poi dalla satira al dramma. Arriva il momento, nel quale egli non si contenta più, nel quale non gli basta più di effondere l'anima sua nel canto; allora da quella sua anima che somiglia ad un mare sempre in tempesta, allora egli ne leva fuori gl'idoli del suo amore, e se li pone davanti agli occhi, e vuole vederli che si muovano,

che parlino, che operino, che riprendano vita. Ed ecco il dramma. Abbiamo di lui, per esempio, la *Riparazione dell' Umana natura*, dove ci sono dodici interlocutori; abbiamo *due Apparizioni di Cristo risuscitato*, dove è il Coro, il Poeta, Cristo e due discepoli; abbiamo il *Lamento della Vergine*, il *Dialogo tra San Francesco e la Povertà*, ed altri lavori simili, che si connettono, in qualche modo, colla drammatica religiosa, che ebbe appunto il suo nascimento nella patria di Iacopone.

CAPITOLO IX

LA DRAMMATICA RELIGIOSA

All' Umbria si ricollega la storia delle origini della Drammatica. Questa importante scoperta è dovuta al prof. Ernesto Monaci.[1]

« Nel 1258, egli dice, un vecchio eremita, Raniero Fasani, abbandonato lo speco, ove da anni dimorava, apparve improvvisamente in Perugia. Volgevano allora per tutta Italia giorni torbidissimi. Le discordie cittadine, le fazioni dei Ghibellini e dei Guelfi, gl' interdetti e le scomuniche dei papi, le rappresaglie di parte imperiale, le immanità dei nobili, i contagi e la fame tenevano fortemente agitate le plebi e spargevano negli spiriti arcane paure. La commozione s'accrebbe in Perugia per la voce di quel solitario che dicevasi mandato dal cielo a svelare misteriose visioni e a prenunziare alle genti tremendi

[1] Vedi *Appunti per la Storia del Teatro Italiano*, nella *Rivista di Filol. Romanza*, I, 4.

flagelli. «« Quest'huomo di Dio — narra una me-
« moria locale[1] — vestito di sacco, cinto di fune,
« con una disciplina in mano, cominciò per le
« piazze, e con la predicatione, e con l'essempio
« con tanto fervore a muovere il popolo a disci-
« plinarsi, che ne formò una numerosissima Com-
« pagnia de' Laici, chiamata di *Disciplinanti di*
« *Gesù Cristo*, quali tutti portavano il sacco
« bianco .... e non contenti andar per la città
« disciplinandosi, e spargendo quantità di san-
« gue in memoria della Passione di Cristo, et
« implorare il diuino aiuto, andorono anche per
« il Contado, e dopo s'allontanarono per la Ro-
« magna, Imola, Bologna »» .... Il Monaco Pa-
dovano che vide quelle turbe di esaltati, così ce
le descrive: «« .... Nobiles pariter et ignobiles,
« senes et juvenes, infantes etiam quinque anno-
« rum, nudi per plateas Ciuitatum, opertis tan-
« tundem pudendis, deposita verecundia, bini et
« bini processionaliter incedebant: singuli flagel-
« lum in manibus de corrigijs continentes, et cum
« gemitu et ploratu se acriter super scapulis
« vsque ad effusionem sanguinis verberantes; et
« effusis fontibus lacrymarum, ac si *corporali-*
« *bus oculis ipsam Salutaris cernerent passionem*,
« misericordiam Dei et Genitricis ejus auxilium
« implorabant .... Non solum itaque in die, ve-
« rum etiam in nocte cum cereis accensis, in

[1] *Costituzioni e Capitoli generali delle Confraternite di S. Agostino, S. Domenico* ecc., *riformata l'anno MDCLI*; Perugia, 1451.

« hyeme asperrima, centeni, milleni, decem milia
« quoque per civitates Ecclesias circuibant, et se
« ante altaria humiliter prosternabant, proece-
« cedentibus eos Sacerdotibus cum Crucibus et
« Vexillis. Similiter in Villis et Oppidis faciebant:
« ita quod a vocibus clamantium ad Dominum
« resonare videbantur simul campestria et mon-
« tana. Siluerunt tunc temporis omnia musica in-
« strumenta, et amatoriae cantilenae. Sola cantio
« poenitentium lugubris audiebatur ubique... »» [1]

---

[1] *Chronicor. de factis in Marchia Trevisana per Monacum Paduanum*, Venetiae, 1435. — Altre testimonianze si hanno nella Cronaca di Fra Pipino (*Rer. Ital. Script.*, IX), in quella del Voragine (Ivi) ed altrove. I *Flagellanti* furono anche chiamati *Disciplinati*, *Battuti*, *Saccati*. Sotto quest'ultimo nome ne parla in più luoghi Salimbene. Una sètta affine fu quella degli *Apostoli* formatasi in Parma, e della quale ci ha lasciato il medesimo Salimbene così curiose memorie. Egli la chiama « congregationem illorum ribaldorum et porcariorum et stultorum et ignobilium, qui se dicunt *apostolos* esse et non sunt, sed sunt synagoga Sathanae ». Ne narra i principii così: « Cum in ordine fratrum Minorum habitarem in Parmensi conventu, ... venit quidam juvenis natione Parmensis, de vili progenie ortus, illitteratus et laycus, ydiota et stultus, cui nomen Gerardinus Segalellus, et petiit a fratribus Minoribus reciperetur in ordine. Qui, cum non exaudiretur ab eis, tota die, quando poterat, morabatur in ecclesia fratrum, et cogitabat, quod postea stultizando implevit. Nam super coopertorium lampadis societatis et fraternitatis beati Francisci depicti erant apostoli circumcirca cum soleis in pedibus et cum mantellis circa scapulas involutis, sicut traditio pictorum ab antiquis accepit et usque ad modernos deduxit. Ibi iste contemplabatur; et, excogitato consilio, postquam capillos nutrivit et barbam, accepit soleas ordinis fratrum Minorum et cordam; quia .... quicumque volunt noviter congregationem aliquam facere, ab ordini beati Francisci aliquid semper usurpant ». Da queste parole e da altri fatti che sarebbe troppo lungo il citare, è chiaro che tutte queste sètte religiose non furono che prosecuzione del movimento operatosi ai tempi di san Francesco. Quella degli *Apostoli*, però, pare che dege-

Questa *cantio poenitentium* fu la *Laude*,[1] che i Flagellanti recitavano alternativamente, cioè a dialogo, nelle loro Confraternite. « La prima Confraternita di Perugia fu quella dei *Disciplinati di Gesù*, fondata, secondo la comune opinione,

---

nerasse in congrega di uomini aspiranti quasi ad una rivoluzione sociale più che religiosa, se almeno possiamo credere a tutto quello che racconta il Cronista, nel quale è evidente la rivalità di *francescano* contro i nuovi sèttarii.

Nel secolo XIV i Flagellanti si sparsero nella Svezia, nella Germania e nella Francia, dove, nel 1349, salirono al numero di ottocentomila. Quivi cantavano una laude, della quale ecco alcune strofe:

Or, avant, entre nous tuit frère,
Batons noz charoingnes bien fort,
En remembrant la grant misère
De Dieu et sa piteuse mort,
Qui fut pris de la gent amère,
Et vendus et trahi à tort:
Et battu sa char vierge et clère;
Ou nom de ce, batons plus fort.
. . . . . .
Loons Dieu, et batons noz pis,
Et en la doulce remembrance
De ce que tu feus abeuvrez
Avec le crueux cop de la lance,
D' aisil o fiel fut destrampez,
Alons à genoulx par penance;
Loons Dieu, voz bras estandez,
Et en l' amour de sa souffrance
Chéons jus en croix à tous lez.
. . . . . .
Batons noz piz, batons no face,
Tendons noz bras, de grant vouloir
Dieux qui nous a fait, nous préface
Et nous doint de cieux le manoir.
Et gart tous ceulx qu' en ceste place
En pitié nous viennent veoir
Ihésus ainsi comme devant.

(Vedi Leroux de Lincy, *Recueil de Chants histor. franc.*, I, 233 sgg.).

[1] *Laude* si chiamava il canto lirico religioso, onde si dissero *Laudesi* coloro che le cantavano. Il nome di *Laude* dato a composizioni drammatiche è affatto nuovo. Vedi Monaci, op. cit.; Affò, *Diz. Precett.*

verso il 1260, a quanto pare, da quel medesimo frate Raniero che iniziava colà le processioni di penitenza ».[1] E quivi, secondo ogni probabilità, si cominciarono a recitare le laude, che ci sono rimaste, e che costituiscono il nostro più antico uffizio drammatico volgare.

Nella *Lauda del Venerdì Santo* i *Devoti* cantano:[2]

Levate gl' ochi e ressguardate:
Morto è Cristo ogge per noi.
Le mano e i piè en croce chiavate,
Operto el lato; o triste noie!
Piagnamo e feciamo lamento,
E naramo del suo tormento.

Maria dice poi *ad sorores*:

O sorelle della-sscura
Or me date un manto nero,
A quella che g:ammai non cura
Nè de mento nè buon velo,
Puoi che son sì abandonata
E del meo filglio vedovata.

Le *Sorores* invitano tutti a piangere la morte del Salvatore. Segue un lamento di Maria; una esortazione dei *Devoti*, dopo che *dicunt Omnes*:

Quale è 'l core che non piangesse
De veder pur Cristo orare?
Del sangue le ghocce spesse

---

[1] Monaci, op. cit.
[2] Seguo scrupolosamente il testo dato dal Monaci.

Enfino a terra andare?
Dell' acerva passione
Che recevì per nostro amore?

Tutto questo ci pare che sia come un prologo al dramma, il quale ora comincia. *Maria Iacobi* narra che Cristo, dopo il bacio di Giuda, fu preso e legato. *Maria Maddalena* prosegue dicendo che gli sputarono in faccia, che lo percossero a sangue e lo trassero innanzi a Pilato. *Iohannes Apostolus* racconta che fu legato alla colonna, flagellato, coronato di spine, tratto davanti al popolo, che gridò di crocifiggerlo. Termina coi due versi:

Oimè matre sua dolente,
Ch' a tucto questo era presente!

E prosegue allora *Maria* con queste parole, di un affetto profondo, e dove è da notare come la narrazione viva si drammatizzi:

Trista io sola gridava:
Oimè gente despietata!
Al mieo filglio ressguardava:
Perchè m' aie sì abandonata?
Non ài peccato commesso
Che dighe essere crucefesso.
El mieo filglio me vedia
Sola piangere e gridare,
Mai me credo gli daía
Che quella ch' el devía portare:
Vederme sì sconsolata,
Da onne gente abandonata.

Fora del palaçço el fiero trare,
Purserglie 'n collo una croce.
Io trista a piangere e gridare
Dicendo: filglio, ad alta voce;
Dalla a-mme che la port' io
Nanti che moghe, o filglolo mio.

Maria Maddalena dice che lo trassero al luogo, dove doveva morire, e che fecer venire chiodi e martelli; ed è bellissima questa, quasi interruzione di Maria, questo erompere del dolore materno, che cerca chi aiuti il figliuolo, quasi crèda impossibile che glie lo lascino morire davanti agli occhi:

Io trista mi volglia d' entorno
E niuno era che l' aitasse.
Già nullo omo de questo mondo
Non v' era che per lui parlasse;
Ma tucte facien questa voce:
Moga moga el ladro en croce.
Io fra tucta quella gente
Sola sola si guardava,
Non podia parlar niente,
Chè pena pena respirava
Del gran pianto ch' io fecía
De quello che al mieo filglolo vedía.
Io smarrita m' apresaie
Per lo mio filglolo tocare;
Ad alta voce luie gridaie:
Figlolo, làssamete abracciare!
Ch' io non sia lì sconsolata
Pui che m' aie sì abandonata.

Maria Maddalena riprende l' interrotto racconto dei chiodi e martelli; *Maria Iacobi* descrive la

crocifissione; e dopo altre poche parole delle due Marie, la Laude finisce.

Che queste Laude sieno intimamente collegate colla liturgia è evidente. Serva ad esempio questo raffronto:

Incipit Laus IIIJ^or^ temporum nativitatis Domini

MARIA;

Da puoie che t'è piaciuto, pate,
Che 'l tuo figliuolo si' encarnato,
E me tu àie fatta mate
De luie: co l'Angnolo m' à certificato;
Andar volglo a Lisabetta,
Con tanto amore essa m' aspecta.

MARIA *a Liçabethe:*

Dio te salve, mia cugnata,
Che, sterele, se' facta feconda:
L'Angnolo m' à certificata
Che 'l ventro tuo de gratia abonda
Poro volse en fretta venire
Al tuo parto a te servire.

LIÇABETHE:

Benedecta sovra tutte
Si tu, vergene Maria;
Sovra tutte gli altre frutto
Al tuo figluolo gloria sia:
Al tuo dolce salutare
Fatto à' 'l figluolo alegrare.

LIÇABETHE:

Onn' è cosa che deie fare?
T(u) la madre del Signore
Me la serva a visitare!
E Cristo viene al precursore!
De Spiritu sancto i' o sentito
Che mio filglo dal tuo è riempito.
. . . . . .

Sequentia santi Evangelij secundum Lucam - Feria sexta quatuor temporum adventus

In illo tempore: Exurgens Maria, abiit in montana cum festinatione in civitatem Iuda. Et intravit in domum Zacarie,

et salutavit Elisabeth. Et factum est, ut audivit salutationem Mariae Elisabeth,

exultavit infans in utero ejus: et repleta est Spiritu sancto Elisabeth: et esclamavit voce magna, et dixit: Benedicta tu inter mulieres: et benedictus fructus ventris tui.

Et unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me! Ecce enim, ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis, exultavit in gaudio infans in utero meo.

. . . . . .

Non si può dubitare che tutto questo fosse semplicemente cantato e non rappresentato. Ne abbiamo una prova negli *Inventarj della Confraternita dei Disciplinati di San Domenico di Pe-*

rugia, che furono scoperti dal signor Manzoni,[1] e che contengono la nota delle cose possedute da quel sodalizio nei secoli XIII e XIV, tra le quali troviamo molti oggetti che servivano alla rappresentazione delle Laude: per esempio:

Ancho una veste nera da *Madonna*.
Ancho seie veste nere, l'una è dal *Nemico*.
Ancho seie berette bianche con creste roscie.
Ancho tre berrette, l' una bigia, l' altra bianca, l' altra gialla, ciascuna con gle capegle.
Ancho una barba e una capella de lino ciascuna con pelo nero.
Ancho doie barbe de pelo, l' una biancaccia e l' altra nera.
Ancho uno paio de guante segnate de roscio.
E più un manto da *Giudece* vecchio.
E più iij paia de guante dai *Masgio*.
E più doie paia d'ale fornite da *Angnole*.
E più doie lomiere e doie mazze da *Cavaliere*.
E più vij veste nere e tre preponte.
E più viij bende fra seta e bambagio.
E più xj capelline da *Apostoglie*.
E più sei bossole de leno e uno de vetrie....
E più una tonecella per *Cristo*.
E più tre veglie nere de pannolino e doie pancelglie.
E più lo storpiccio e la cacioppa chollo velo e la faccia del *Demonio* e la palonba.[2]

Una prova ulteriore ci resta nelle indicazioni sceniche, che pur troviamo qua e là nelle Laude. In un luogo si legge: *Christus apparens disci-*

[1] Vedi Monaci, op. cit., pag. 27 e segg.

[2] Questo inventario è del 1339; ma essendo detto *Inventario nuovo*, è chiaro che si riferisce ad altro più antico.

pulis tanquam peregrinus et dicit eis. Altrove: *Christus compareat et frangat panem*; ed ancora: *Hic Tomas revertitur et alii discipuli dicunt ei.* Anzi non solo abbiamo la prova che le Laude si rappresentavano, ma eziandio che già esisteva un apparato scenico, come ricavasi da queste didascalie: *Tunc ascendat* (Christus) *in montem et appareat sibi Moyses et Helia . . . .; Tunc nubes coperiat ipsos, et quidam vox cum nube exivit....* [1]

Il luogo di queste rappresentazioni era, senz'alcun dubbio, la chiesa o l'oratorio dei Flagellanti. [2]

Ci si porge ora una questione da risolvere. Le Laude umbre provengono esse direttamente dalla liturgia, o invece sono uno svolgimento, un trapasso dall'Uffizio liturgico latino al volgare?

Dell'Uffizio liturgico noi già abbiamo veduto la storia, [3] e sappiamo come esso dalla forma più semplice, e da un organismo che chiameremmo rudimentale, andasse allargandosi di concetto e trasformandosi di contenuto. Che anche in Italia l'Uffizio liturgico esistesse, fino dai tempi molto antichi, sembra sicuro. È noto il passo, già citato dallo Zeno e poi dal Muratori, [4] dei *Regiminis Paduae*, dove all'anno 1244 [5] si dice che

---

[1] Vedi anche Monaci, op. cit., pag. 27.

[2] Monaci, op. cit., 26.

[3] Nel vol. d'*Introduzione*, cap. VI.

[4] *Lettere*, II, 215. — *Stor. Lett.*, IV, 2, 563.

[5] L'Ebert (*Studien zur Gesch. des mittelalter. Dramas*, in *Jahrb. für rom. u. engl. Liter.*, V, 1, 1863) corregge giustamente la data

ebbe luogo una rappresentazione della passione e morte di Cristo nel Prato della Valle a Padova: *hoc anno facta est repraesentatio passionis et mortis Christi in Prato Vallis, in ipsa die Paschae, solemniter.* Il medesimo si narra in un'altra Cronaca,[1] solo aggiungendo al *solemniter, et ordinate.* Questo antico ricordo è degno di molta attenzione. Esso in primo luogo ci mostra, secondo l'osservazione dell'Ebert,[2] che la rappresentazione sacra era in uso tra noi già da molto tempo anteriore, poichè altrimenti non si sarebbe potuto dire che in quell'anno ebbe luogo *ordinate.* Secondariamente il dirsi che essa rappresentazione si fece *in Prato Vallis*, cioè in luogo aperto, c'indicherebbe che il Mistero era già indipendente e separato dal servizio divino, ossia, che nell'anno 1264 aveva già percorsi alcuni periodi del suo sviluppo. Se non che, contro quest'opinione dell'Ebert[3] muove qualche dubbio il Monaci,[4] il quale crede che le parole *ordinate, solemniter*, indichino una festa ecclesiastica, che egli suppone eseguita dal clero nell'antica chiesa di Santa Giustina, che è nel Prato della Valle.

---

del 1243 data dal Tiraboschi e da altri. Lo Zeno però aveva già detto « 1143 o 1244 ». (*Annotaz. all'Eloquenza Ital. del Fontanini,* I, IX).

[1] *Historiarum Rolandini Monachi Paduani*; Venetiis, 1635, pag. 129.

[2] Op. cit., pag. 52.

[3] Loc. cit.

[4] Op. cit., pag. 26, nota.

Ma il nostro egregio amico ci permetterà di rimanere nella nostra antica opinione.[1] Il testo dice *in Prato Vallis*, ed il Prato della Valle è noto che era il luogo, dove si celebravano le feste popolari di Padova. Ora, credere che si scrivesse così per dire che la festa si fece nella chiesa di Santa Giustina, ci sembra una supposizione gratuita, tanto più riflettendo che l'espressione stessa *in Prato Vallis* è ripetuta in due Cronache. Noi sappiamo da Rolandino[2] che in codesto luogo *factus est magnus ludus*, nell'anno 1208, quando donne e soldati, nobili e popolani, vecchi e giovani *in magnis solatiis existentes in festo Pentecostae et ante et post, per plures dies, cantantes et psallentes, tantam ostentabant laetitiam, quasi omnes fratres, omnes socii, omnes prorsus essent unanimes, et summi amoris vinculo foederati.* Ed intendiamo per conseguenza come il luogo delle feste popolari che già aveva servito alla festa profana, servisse poi a quella sacra. Per questa ragione noi ritenemmo che quella del 1244 fosse una festa di popolo, e supponemmo la rappresentazione fatta in volgare. Ma non insisteremo su questo ultimo punto. Latina o volgare che fosse, dobbiamo intendere che la stessa si celebrò *in Prato Vallis.* Piuttosto è da tener conto di una osservazione del Tiraboschi,[3] il quale dice che

---

[1] Vedi *I primi due secoli* ecc., pag. 178.
[2] Vedi Muratori, *Rer. Ital. Script.*, VIII.
[3] *Stor. della Lett. Ital.*, tomo IV, parte II, pag. 563.

le parole delle Cronache: *facta est repraesentatio*, potrebbero « indicarci quelle mute rappresentazioni della passione di Cristo, che veggiam farsi anche al presente in molte città d'Italia, nelle quali gli attori si compongono bensì negli atteggiamenti propri de' personaggi, cui rappresentano, ma non vengon tra loro a dialogo ». Non lo neghiamo, sebbene però ci sia difficile ammettere che quando il dramma sacro era già in uso in tante parti d'Europa non potesse esserlo anche in Italia. Oltre ciò, noi siamo sicuri che la parola *repraesentatio* dovè essere adoperata anche per designare la rappresentazione del Mistero, quando nelle didascalie che precedono la *Conversione di San Paolo*, contenuta nel celebre manoscritto d'Orléans n. 178, si legge: *Ad repraesentandam conversionem beati Pauli apostoli, paretur in competenti loco, quasi Ierusalem, quaedam sedes* ecc.;[1] e quando in fronte all'*Adamo* del secolo XII sta scritto: *Ordo repraesentacionis Ade.*[2] Ammetteremo, se si vuole, che un leggerissimo dubbio possa ancora rimanere, ma non altro che questo, perchè ci pare che se si fosse trattato di una processione o di qualche cosa di simile, il cronista non avrebbe adoperata la parola *repraesentatio*.

Un altro Uffizio liturgico fu quello dato a Cividale del Friuli nel 1298, detto *Ludus Christi*.

---

[1] Du Méril, *Orig. lat. du Théâtre mod.*, pag. 237.
[2] Adam, *Mystèr. du XII siècle*, Paris, 1867.

Ecco quello che leggesi in un'antica Cronaca:[1] « *Anno Domini* MCCXCVIII, *die* VIII *exeunte majo, videlicet in die Pentecostes et in aliis duobus sequentibus diebus facta fuit repraesentatio Ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Sancti Spiritus et Adventus Christi ad Iudicium, in Curia Domini Patriarchae Austriae Civitatis, honorifice et laudabiliter per Clerum .... Eodem anno facta fuit per clerum sive per Capitulum Cividalens repraesentatio, sive factae fuerunt repraesentationes infrascriptae: in primis de creatione primorum Parentum; deinde de Annuntiatione B. Virginis, de Partu et aliis multis, et de Passione et Resurrectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Antichristo et aliis; et demum de Adventu Christi ad Iudicium. Et praedicta facta fuerunt solemniter in Curia Domini Patriarchae in festo Pentecostes cum aliis duobus sequentibus, praesente Reverendo Domino Ottobono Patriarcha Aquilejae, Domino Iacobo quondam Domini Ottonelli de Civitate, Episcopo Concordiensi, et aliis multis nobilibus de civitatibus et castris Forojulii, die* XV *exeunte majo* ».[2]

Una rappresentazione drammatica, tuttavia unita, almeno in parte, alla liturgia, fu pure

---

[1] *Fragmenta Chronici Forojuliensis, auctore Iuliano Canonico Cividalensi*, in Muratori, *Rer. Ital. Script.*, XXIV, col. 1205, 1209.

[2] Sopra alcuni avanzi di drammi liturgici friulani, che potrebbero anche essere parte di quelli qui ricordati, è da vedere il Coussema-

quella fatta a Siena nel 1273, quando, avendo il beato Ambrogio Sansedoni ottenuta per i suoi concittadini l'assoluzione da una scomunica, in memoria del fatto e in onore del Sansedoni stesso s'innalzò a Siena « sulla pubblica piazza un gran palco nobilmente addobbato e a foggia di scena teatrale vagamente dipinto, sopra il quale ne veniva rappresentata con macchine, versi e canti la storia ».[1]

Queste poche memorie sono sufficenti per assicurarci che il dramma sacro, la rappresentazione liturgica, nella seconda metà del XIII secolo era in uso anche in Italia, e probabilmente, anzi vi era già antica, ed in un grado di avanzato sviluppo.

Domandasi quindi se la Laude umbra provenga o no dall'Uffizio liturgico, se ne sia uno svolgimento; o se invece i due prodotti sieno indipendenti l'uno dall'altro, e la Laude derivi direttamente dalla liturgia. Il Monaci è d'opinione che le Laudi si componessero « spesso col sussidio di antichi Misteri latini »,[2] e ne reca per prova il raffronto tra una di queste Laudi e un dramma liturgico che trovasi nel codice d'Orléans e che fu pubblicato dal Du Méril.[3] Il

---

cker, *Drames liturgiques du Moyen-âge*, Paris, 1861; e D'Ancona, *Origini del Teatro*, I.

[1] *Vita del beato Ambrogio Sansedoni dell'Ordine de' Predicatori* (*Act. SS. Mart.*, XX, 247). Zeno, *Annotazioni*, I, 530. — Cfr. D'Ancona, op. cit.

[2] Op. cit., pag. 23.

[3] *Orig. lat. du Théâtr. mod.*, pag. 120.

D'Ancona[1] ritiene invece il contrario, cioè che « l'autore della Laude attingesse alle medesime fonti, cui aveva ricorso l'autore del dramma, anzichè tradurre questo, ovvero più o meno liberamente imitarlo ». Noi ci accostiamo in parte all'una ed in parte all'altra opinione. Ci sembra, cioè, assai difficile che una data Laude sia stata composta sul modello di un dato Uffizio liturgico; ed in quello stesso raffronto istituito dal Monaci troviamo infatti delle differenze assai notabili. Ma al tempo stesso non possiamo credere che una qualche influenza non siasi esercitata dall'Uffizio latino sulla formazione della Laude drammatica. E questo, in sostanza, crede pure il D'Ancona scrivendo che nulla vieta di supporre che ai compositori delle Laudi potessero gli Uffizi servir di modello e di incitamento.[2] Se non che, egli, a parer nostro, limita troppo il suo concetto, sostenendo che le Laudi provengono sempre e interamente dalla liturgia, perchè in tal caso noi non intendiamo quello che possa essere quel modello e quell'incitamento, di cui parla prima. Egli dice che « fra noi, nell'Umbria almeno, e posti da un canto gli Ufficj friulani, che non ebbero ulteriore esplicazione, dalle Lezioni rituali si passa direttamente alla Lauda drammatica, senz' altro anello intermedio ». Sarà vero; ma questo passaggio noi lo crediamo de-

[1] Op. cit., pag. 113 segg.
[2] Op. cit., pag. 115.

terminato dal dramma che si celebrava nelle chiese. Gli scrittori delle Laudi non imitavano un genere letterario, ma un esempio sacro; traevano dal Vangelo la sorgente della pia leggenda che volevano rappresentare; ma a questa rappresentazione erano spinti dall'uso già antico dell'Uffizio liturgico. Perchè, qui sta l'importante, la Laude non è un semplice racconto drammatizzato, non è un contrasto, un dialogo o qualche cosa di simile. La Laude è un vero dramma, coi suoi personaggi vestiti secondo che rappresentano o Gesù, o Maria, o l'Angelo; col suo apparato scenico, con tutto insomma quello che occorre ad una rappresentazione vera e propria. Non ci pare per conseguenza che sia naturale il supporre che tutto ciò sia sorto per mero caso, per semplice iniziativa dei Flagellanti, quando noi sappiamo che in Italia e in tante altre parti d'Europa l'Uffizio liturgico faceva ormai parte del servizio divino. A Treviso nel 1261 si fondò la Compagnia dei Battuti; ed i canonici di quella chiesa dovevano « dare in anno quolibet dicte « Schole *duos clericos sufficientes pro Maria et* « *Angelo*, et bene instructos ad canendum in fe- « sto fiendo *more solito* in die Annuntiationis »; ed i gastaldi della Scuola eran tenuti « providere « dictis clericis qui fuerint pro Maria et Angelo « de indumentis sibi emendis ». Nelle parti poi della medesima Scuola si legge: « Cantores .... « habeant soldos x pro quolibet .... in die An-

« nuntiationis B. M. V., *cum fiet Representatio* ». [1] Nel 1264 si fondò a Roma la Compagnia del Gonfalone, « il cui fine primario era di rappresentare ogni anno i Misteri della passione del Redentore ». [2] Senza il precedente dell'Uffizio liturgico ammesso dalla Chiesa, e facente quasi oramai parte dei suoi riti, queste Confraternite devote avrebbero introdotto nel loro seno la rappresentazione drammatica? Noi riteniamo di no. Si capisce come un uomo infiammato di amor divino possa dall'effusione lirica passare al dramma; ma un dramma scritto non è ancora un dramma rappresentato. Vedete appunto i componimenti di Iacopone da Todi: era forse suo intendimento di scriverli, perchè fossero messi in azione? No; essi non erano altro che una forma che prendeva il suo sentimento devoto: erano il dramma interiore dello spirito che si traduceva al di fuori, ma non per essere rappresentato. Le Laudi invece hanno tutti i caratteri del componimento destinato all'azione, e sotto questo punto di vista crediamo di poterle considerare come lo svolgimento dell'Uffizio liturgico latino.

Quanto al loro valore intrinseco, poco c'è da dire. Strettamente unite, come sono sempre, colla narrazione dei libri sacri, esse non aspirano a nessun pregio artistico, ed appena qualche volta

---

[1] Tiraboschi, *Stor. Letter.*, IV, II, 570.
[2] Ivi.

un lampo di affetto le ravviva.[1] Nei loro umili versi ottonari e nel ruvido dialetto nativo, le Laudi umbre non hanno altra importanza che quella di farci assistere al primo apparire della drammatica italiana, e d'indicarci il punto di partenza dei successivi lavori.

Tra i quali, subito dopo le Laudi, vengono le *Devozioni*, che, sebbene appartengano probabilmente alla prima metà del secolo XIV,[2] rientrano anch'esse nel periodo delle origini.

Le due *Devozioni del Giovedì* e *Venerdì Santo*[3] segnano un passo notabile nello svolgimento della nostra drammatica, sì riguardo alla forma come al contenuto. È prima di tutto da notare che in esse dall'ottonario si passa al verso endecasillabo, e dalla breve strofe di sei versi all'ottava, destinata a rimanere il metro delle Sacre Rappresentazioni: un'ottava, è vero, spesso sformata, ma anche qualche volta perfetta.[4]

---

[1] Vedi specialmente la Laude riferita dal D'Ancona, op. cit., pag. 128 sgg.

[2] Vedi Palermo, *Manoscritti Pal.*, II, 272; Ebert, *Die ältesten italienischen Mysterien*, 72; D'Ancona, op. cit.. I, 166; Klein, *Geschichte des Dramas*, I, 158 sgg.

[3] Furono fatte conoscere dal Palermo che ne pubblicò alcuni brani (*Mss. Palat.*, I); e furono poi pubblicate per intero dal D'Ancona (*Riv. Fil. Rom.*, II, 1). Furono studiate dal D'Ancona stesso, dall'Ebert, dal Klein ed anche da me nell'opera più volte citata *I primi due secoli* ecc.

[4] A proposito dell'*Ottava*, non è stato, ci sembra, abbastanza avvertito il fatto che nelle *Devozioni* essa trovasi già quale nella Teseide collo schema *ab ab ab cc.* Questo parrebbe dovere infirmare sempre più l'opinione che il Boccaccio ne fosse stato inventore. Del

Le *Devozioni* stanno sempre congiunte alla liturgia, anzi può dirsi che sono fuse con essa. Nelle cerimonie della *Settimana Santa* noi vediamo chiarissimo il luogo che occupano da questa preziosa indicazione: *Quando lo Predicatore ave predicato fino a quello loco, quando Pilato comanda che Cristo sia posto a la colona, lo Predicatore tase, e vene Cristo nudo con li Frustatori, e vano a lo loco deputato, dove sta la colona* .... È certo adunque che la *Devozione* formava come una specie di commento parlante alla predica. Il predicatore raccontava i fatti della Passione, e poi s'interrompeva per lasciare che quei fatti stessi si riproducessero nella loro evidenza drammatica sotto gli occhi degli spettatori.

Però, sebbene unite alla cerimonia ecclesiastica, le *Devozioni* hanno in sè molto sviluppati gli elementi teatrali: la prima di esse, quella del *zobiadì sancto*, meno della seconda; ma ad ogni modo, questa pure è già lontana dall'aridità delle *Laudi*.

resto, vedasi ciò che scrive il D'Ancona, op. cit., pag. 152 e segg.; e il Monaci, op. cit., p. 18, nota. A noi basta riferire, come esempio, una delle non poche ottave regolari delle Devozioni:

Pregote, Signore, con grande aflicione,
Favella a tua madre molto dolente,
Da poi che ài parlato a questo latrone,
Che te sta davante tanto scontente.
Non par che azi d'essa compassione
Che sempre li fusti tanto obediente.
Parla presto, o maistro beato,
Nanti che de dolgia le esca el fiato.

Dall'indicazione che sta in fronte alla *Devozione* del giovedì santo, ritraesi che si aveva una specie di apparato scenico: *la vergine Maria stando in casa di Marta e de Madalena, Cristo mostra di venire da Ierusalem.* Due luoghi, adunque, nella chiesa che figuravano la casa e la città. La madre e il figlio, incontrandosi, si abbracciano; essa lo prega

Che in Ierusalem non debi andare;

Cristo risponde che deve obbedire al padre; quindi, prosegue l'indicazione, *Dito questo, se abrazano: e interim se mete a la mensa per manzare; e in questo mezo la madre sta con Cristo e basalo, dicendo sempre: filgio mio.* Si sente qui l'intenzione di agire sugli spettatori coll'azione mimica, altro elemento drammatico che si accompagna all'apparato scenico. Cristo chiama poi la Maddalena da parte, per raccomandarle la madre. Rinnova a Maddalena le preghiere, a fine che egli « lo mondo salvi per altra via »; ma poichè le è riposto essere ciò impossibile, esce in dolorosi lamenti, e poi bacia i piedi a Cristo, il quale *se ne va dentro dove stanno li altri*; una specie di retroscena divisa probabilmente dal pubblico per mezzo di una tenda. Maria domanda alla Maddalena quello che il suo figliuolo le ha detto. Essa risponde di non poterlo dire. Allora si rivolge a Cristo stesso, e questi le fa intendere che, essendo

egli venuto « per satisfare lo peccato » è necessario che soffra la morte:

Che altramente non se po' fare
Che la morte non debia pilgliare.

Dito .questo (così l'indicazione) *Maria cade in terra, e sta un poco, e Cristo la leva suso.* Ricomincia il dialogo tra esso e la madre. Questa lo prega che almeno egli mandi prima la morte a lei:

O filgio mio, io te voglio pregare
Per l'amore che sempre me portasti,
Che una gratia me volgi fare,
Che mai, filgio, cosa me negasti:
La morte prima manda a mine,
Che non vega, filgio, morire a tine.

Tutto questo dialogo, che è assai lungo, è diretto a commuovere i devoti ascoltatori, ed in esso è abbandonato il racconto dei libri sacri, per dar risalto all'affetto materno. *Finito il dialogo, Cristo con la madre cadeno in terra como morti, e poi levandose, se abrazano, e Cristo va a sedere, e Maria va da Iuda, e inzenochiase denante a lui in quello loco, e Iuda la lasa stare inzenochiata.* Sembrerebbe da questo che sulla scena fossero, in apposito luogo, o tutti gli apostoli o una parte di essi. Tanto più che, dopo le parole di Maria a Giuda e la risposta di lui, seguitano le indicazioni così: *Maria fa lo simile ato a Petro, ma non la lasa inzenochiare.*

Seguitano alcuni dialoghi tra Maria e Pietro, tra Cristo, la Maddalena e Maria; dopo di che *cadeno Cristo e la madre in terra, e Cristo se leva e si entra per un'altra porta in Ierusalem.* Vedesi da ciò come un apposito luogo, che forse era il coro, dovesse designare Gerusalemme, ed un altro luogo doveva ancora designare *Betania*, perchè abbiamo che *Madalena e Maria .... se parteno insieme e tornano in Betania.*

Importante è il modo, col quale termina questa Devozione. Dopo che Cristo ha rimproverato a Pietro che non abbia potuto « vegilare » un'ora sola con lui, quando egli vede « aproximare la turba » insieme con Giuda

> Che me ave tradito senza falare
> Et àme venduto per trenta dinari,

cessa improvvisamente il componimento che chiameremo teatrale, e continua la narrazione colle parole latine del libro sacro; nuovo segno, se ce ne fosse bisogno, che il dramma non era altro che una forma assunta dalla funzione ecclesiastica: *E in questo mezo se aparechiano li armati per pilgiare Cristo, e Cristo se acosta a li altri apostoli, e li armati veneno con Iuda, e Cristo si le esse in ante, e dice:* QUEM QUERITIS? *e li Iudei dicono:* YHESU NAZARENO. *E Cristo dice:* EGO SUM. *E li Iudei cadeno in terra in dreto; e Cristo le leva su, e così dicendo e fazando tre volte, a l'ultima dice Cristo:* DISI VOBIS QUIA EGO SUM; SI

ERGO ME QUERITIS SINITE HOS ABIRE. *E Iuda basa a Cristo e dice*: AVE RABI. *Cristo dice:* AMICE, AD QUID VENISTI? *e poi Cristo dice a li armati:* TANQUAM AD LATRONEM EXISTIS CUM GLADIIS ET FUSTIBUS COMPRENDERE ME. QUOTTIDIE APUD VOS SEDEBAT IN TEMPLO DOCENS, ET NON ME TEMUISTIS. *E puo' Cristo si volta a Iuda e dice:* IUDA, OSCULO FILIUM HOMINIS TRADIS. *E dito questo, li armati pilgiano Cristo e liganlo con una corda, e così lo portano; e li discipuli l'abandonano, e Iohanne e Petro veneno dreto a Cristo.*

Qui finisce la *Devozione del Giovedì Santo*, la quale potrebbe quasi considerarsi come una introduzione all'altra che segue del Venerdì Santo, molto più ampia e sviluppata in tutte le sue parti.

Abbiamo già detto che l'indicazione che sta a capo di questa Devozione, ci dice come essa fosse intercalata alla predica, quasi parlante commento alla voce che narra la passione del Cristo. Si apre lo spettacolo colla scena della flagellazione. C'è una colonna, presso la quale stanno *Cristo nudo con li frustatori.* Sembra poi che tutti insieme facciano processionalmente un giro per la chiesa, forse per mostrare più da vicino ai fedeli la vittima che sta per immolarsi alla salute del mondo: *e portenlo* (dice l'indicazione) *per mezo de la zente tanto homini, quanto femene, si se può fare.* Evidentemente il giro per la chiesa era subordinato al luogo, dove si faceva la rappresentazione. Se l'oratorio era troppo piccolo,

forse poteva farsene a meno. Ma ove lo spazio lo consentisse doveva piacere e commuovere questa muta protasi del dramma che sta per cominciare. Ritornati poi alla colonna, *li frustatori lo frustano un poco devotamente*: frase ben singolare, che mostra come il timore religioso impedisse la rappresentazione del vero. Si capirebbe che fosse detto: i frustatori fingono di frustarlo: ma frustare devotamente è una contradizione; ed anche in essa abbiamo la prova che l'Uffizio liturgico muove appena i primi suoi passi. Quando sarà entrato nel periodo dello svolgimento non gli faranno paura ben altri ardimenti.

Cominciasi da un affettuoso dialogo, nel quale Cristo raccomanda la madre a Giovanni, interrotto due volte dalle ingiurie de' frustatori. Poi, *dito questo, sia levato da la colona e portalo dove è determinato.* Cioè, come ne pare da intendere, al luogo donde dovrà fra poco ricomparire Cristo colla croce in spalla. Intanto Giovanni si volge al popolo e dice:

Signori, done e bona gente,
Per Dio ve prego che me debiate mostrare
Dùe trovase Maria dolente:
Questa negra gonela le volgio portare.
Lo filgio è preso e sta malamente,
A la colona io vidi flagelare.
Amara essa, trista, sconsolata,
Che pena averà questa iornata!
Chi non pianzese, oimê dolente,
Quando farazo questa dura imbasata

A la matre trista e scontente,
Che morirà molto adolorata
Quando vedrà lo filgiolo piacente
La sua persona esere flagelata?
Dicitime, o done, che pena sentiti
De' vostri filgioli quando li partoriti?

Terminate queste parole, colle quali si chiama in qualche modo il pubblico a partecipare all'azione drammatica, *la Madalena vegna da la parte de le done verso lo talamo, e afrontase con Iohanne.* Il talamo[1] è un palco eretto nel punto centrale della chiesa, e sopra di esso ha luogo la parte principale del dramma, il quale però diremmo quasi che si prolunga anche al di fuori di esso, per quanto lo richiede lo svolgimento dell'azione. Il talamo è il luogo, nel quale si concentra e dal quale si muove la rappresentazione.[2] Sul talamo dunque s'incontrano la Maddalena e Giovanni, il quale la prega di unirsi a lui per andare da Maria. La Maddalena infatti *se parte da lo talamo; e vano per scontrare a Maria che viene da l'altra parte; e avante che se scontrano, Maria vegna dicendo*:

Oimè dolente, che mala novela
Azo sentito del mio filgiolo!
Amara mi, trista mischinela
Che io rimango senza consilgio!
Azo veduto una negra gonella,

---

[1] Vedi Du Cange, *Gloss.*
[2] Vedi Ebert, op. cit., 68.

Non so si fose per mio filgio.
Dimelo presto, o Madalena
Chè molto è grande la mia pena.

E la Maddalena risponde:

Oimè dolente, che non azo core
De te lo dire, o Maria, a tene,
Che lo mio padre, maistro e segnore
È priso e sostiene grande pene.
Venduto è stato da Iuda traditore
Quello che lo cielo e lo mondo sostiene!
Questa gonella te viste, o sor mia:
Se lo vôi vedere, vien per questa via.

Probabilmente Maddalena riconduce Maria verso il talamo, sul quale intanto vedesi venir Cristo, *con la croce in collo e con li latruni*, il quale parla alle donne piangenti che lo seguono, e quindi ai Giudei minacciandoli dell'ira divina. *E mentre Cristo dice questa stancia, se aproxima a poco a poco dove sta Maria con Madalena e Iohanne, finchè se afrontano; e Maria se zeta per abrazare a Cristo, e Cristo zeta la croce in terra, e li Iudei la cazano.* Scambiatesi alcune parole tra Maria ed il figliuolo, essa tenta di prendere la croce, ed è cacciata di nuovo dai Giudei, quindi cade come morta a terra. In questo frattempo Cristo è portato *a lo loco deputato* per essere crocifisso, cioè al luogo, dove già doveva essere, sempre sul talamo, preparata la croce. Maria rinviene, e non trovando più il figlio presso di sè, esce in amari lamenti; poi si volge

alle donne pregandole che le dicano dov'è andato. *Dito questo, Maria Iohanne e Madalena vano dove sta Cristo per essere posto in croce; e lo Predicatore predica, e como fa signo che Cristo sia posto in croce, li Iudei li chiavano una mano e poi l'altra, e chiavato che è lo levano su.* Da queste parole ci accorgiamo che tutto il fatto della crocifissione era propriamente rappresentato, e che si fingeva perfino di configgere i chiodi. Intanto di nuovo *lo Predicatore predica, e mentre che predica non se faza niente; ma como fa signo* incomincia un dialogo tra Cristo e i due ladroni. Le didascalie non ci dicono nulla a proposito di questi; ma è da supporre che essi pure vengano crocifissi davanti al pubblico. Intanto cominciano a resuscitare i morti e a parlare con Cristo, il che ci mostra che intorno al talamo dovevano essere figurate anche le tombe. Uno di essi dice che

Adam primo nostro parente
Sta aparechiato te aspetando,
Abel, Noè e Abraam obediente,
Isaac e Iacob con ipso stando,
Isaì, Ieremia e David fervente,
Elia e altri prophete mercè chiamando.
Et Moises legistro con lo vostro precursore
Stano aspectando a voi, dolce signore.[1]

[1] Questi brutti versi ricordano quelli (55-58) del IV dell'*Inferno*. Crediamo anche noi col D'Ancona (*Origini*, I, 167) che ciò non basti a provare che la *Devozione* sia posteriore alla *Divina Commedia*, ma osserviamo che non ci sarebbe solo conformità coll'*Abraam ubbidiente* e col *Moisè legista*, ma ancora col *primo Parente*.

Quando i morti hanno finito di parlare, *lo Predicatore dechiara questo ato de li morti, e como fa segno*, incomincia un dialogo tra Maria, Maddalena, Giovanni e Cristo, che è forse la parte più affettuosa di tutta la rappresentazione.

Cristo dice alla madre:

O dolce dona e aflita Maria,
La mia persona te sia ricomandata,
Chè molto è grande la pena mia:
Io morirò in questa iornata.
Eco Iohanne: tuo filgio sia,
Ca per questo al mondo fusti nata.
O Iohanne, eco la mia matre,
Siate raccomandata, o caro frate.

E così Maria parla al figliuolo:

O filgio mio, filgio amoroso,
Como me lasi sconsolata?
O filgio mio tanto precioso,
Como rimango trista adolorata!
Lo tuo capo è tuto spinoso,
E la tua faza de sangue bagnata,
Altri che ti non volgio per filgio,
O dolce fiato e amoroso gilgio.

Cristo dalla croce si volge poi a « Dio padre eterno » dicendogli:

Tu vidi ben che m'ài abandonato,

e tosto comparisce *Deo patre* in mezzo agli angeli, i quali *vadano e stiano voltati a Deo patre per fin che parla.* Abbiamo qui la prova di un meccanismo, che doveva permettere l'appa-

rizione in alto della chiesa, al di sopra del talamo, della corte celeste. E per mezzo di questo stesso meccanismo dovevano gli angioli discendere, poichè le didascalie ci dicono: *li angeli se inchinano a Dio patre e si se parteno, e dessendeno fin in mezo.* Mentre questi angeli (strano a notarsi) discutono fra loro chi dei tre sia « lo benigno Segnore », esce fuori il Demonio (esce senza dubbio da un luogo anch'esso apparecchiato a ciò e che doveva rappresentare l'Inferno): *lo Demonio ven fura, e va sopra la croce da la mano drita, e quando lo angelo ave fornito, desende a la cruce e pilgia lo sangue*; e appresso *facia ato de pilgiare l'anima di Cristo.* Segue il dialogo tra Cristo e il Demonio, il colpo di lancia di Longino, e poi finalmente la morte di Gesù. Dopo di che *lo Demonio se gita a lanboconi in terra e lo Predicatore predica.* Vengono Giuseppe e Nicodemo per levar Cristo di croce. Maria *se lamenta sopra li membri de Cristo ad uno ad uno basandoli.* L'angiolo viene a confortarla. Quindi Giuseppe e Nicodemo seppelliscono il corpo di Gesù, e Maria colle donne entrano in Gerusalemme, che, come già dicemmo, era rappresentata dal coro. E la Devozione finisce con queste parole che Maddalena dice al popolo:

O bona gente, volgiove pregare
Che lo mio consilgio vui ascoltate.
Che Adam homo debiate perdonare
E più non volgiate stare ostinati.

A la morte de Cristo debiate pensare
Se volete da esso essere salvate.
Lui perdona a chi le dede morte,
E lor pregando diceno forte.

Le due Devozioni del Giovedì e del Venerdì Santo sono evidentemente meno strette alla liturgia delle Laudi. Sono, potrebbe dirsi, Laudi che si sono svolte, accogliendo in sè tutto quel più di drammatico che era compatibile col rito, al quale stavano unite. Nelle Devozioni c'è già il personaggio teatrale, a cui fanno cornice l'apparato scenico, il macchinismo e tutto un insieme di cose che tende a trascendere i limiti del tempio e della cerimonia ecclesiastica.

E questi limiti si oltrepassano, in parte, in un altro dramma sacro, che abbandona la storia evangelica per la leggenda religiosa, che esce dai rigidi confini della parola divina per ispaziare, un poco più libero, nella storia del fatto umano, sebbene divinizzato. Nella rappresentazione *Di uno monaco che andò al servizio di Dio*,[1] si ha l'ultimo stadio del Mistero italiano prima di giungere alla sua forma definitiva.[2]

È un dramma a *tèsi* (come oggi si direbbe), nel quale vuol dimostrarsi con un esempio che l'uomo non deve *ragionare*, ma *credere*: cioè il

[1] Palermo, *Manoscritti Palatini*, II, 337.

[2] L'Ebert lo chiama un *Mirakelspiel*. Crediamo utile di riferire le sue testuali parole, poichè è noto che qualche critico ha fatto dire allo scrittore tedesco cose ch'egli non sognò di dir mai. Accennando alle comunicazioni date dal Palermo, così dunque scrive l'Ebert:

medio evo nel suo aspetto meno umano. Neppur qui c'è nulla di drammatico: nè caratteri, nè situazioni, nè contrasti. Però ci è una forma più progredita che nelle *Devozioni*, e c'è la tessitura delle Rappresentazioni, quali ci darà il xv secolo, cominciando dall'angiolo che annunzia la festa fino alla *Licenza*. C'è, ancora, qualche scena al di fuori dell'argomento sacro, la prima, per esempio, tra la Madre, il Padre, il Figliuolo e il Compare, dove ci si mostra anche un tentativo di satira contro gl'ipocriti che sono detti

Gente superba, sconoscente e sciocca
Che mostran sempre agli altri la via stretta,
E se credessin fare un grande aquisto
Un'altra volta ucciderebbon Cristo.

L'apparato scenico (come è naturale) è più complicato. C'è tra i personaggi il Demonio, ed è curiosa a notarsi l'indicazione, che, quando questi fugge, *potrebbesi far qualche scoppietto o baleno di fuoco o altro che figurasse lo spavento diabolico.*

Siamo proprio sull'estremo limitare che deve introdurci nell'arte drammatica popolare dei secoli seguenti.

Il contenuto di questa Rappresentazione non ha nessuna importanza. È un giovane che ab-

« Zwei Mittheilungen sind vor allen andern von besonderm Werth, indem die eine von ihnen uns das älteste Mysterium in italienischer Sprache, dans uns erhalten ist, die andere das, meines Erachtens wenigstene, *älteste Myrakelspiel* der Italiener kennen lehrt » (pag. 56, 57). Il Klein non fa che ripetere quello che ha detto l'Ebert.

bandona la sua famiglia per andare a far penitenza nel deserto; e quivi trova un eremita che lo accoglie e lo guida per la via del cielo. Non ci è espresso nessun contrasto di affetti. Abbiamo davanti la leggenda del medio evo in tutta la sua nudità, ed ancora in tutto il suo fanatismo oltramondano. Il giovane monaco non ha nulla dell'uomo, e spinge il suo misticismo ad un'esagerazione singolare. Si finge che l'eremita sappia da un angiolo che il suo discepolo, nonostante tutte le sue penitenze, deve essere dannato. E a questo tremendo annunzio il discepolo, per amore di Dio, si rassegna:

> Figliuol, benchè mi sia dirlo molesto,
> Sappi che in questo giorno io aggio inteso
> Dall'angiolo di Dio nell'orazione
> Che Iddio vuol che tu abbi dannazione.

La ragione non si rivolta a questa inaudita sentenza. L'uomo non si scuote, non domanda, non cerca nulla. Il santo si contenta di rispondere:

> Ponete fine, o buon padre, al dolore,
> Nè prendete per me alcun tormento,
> .....
> Che deggio far, se Iddio vuol ch'io perisca?

Il dramma è una mostruosità, ma contiene in sè i germi del progresso.

CAPITOLO X

LA POESIA AMOROSA IN TOSCANA

Dalle regioni settentrionali e meridionali dell'Italia noi siamo andati avvicinandoci al centro di essa. Ed eccoci finalmente alla Toscana, riserbata alla gloria di divenire il grande focolare dell'arte, e di dare alla letteratura la propria lingua, come strumento del pensiero nazionale. Che fino dal secolo XIII fosse riconosciuto il primato dei dialetti toscani sopra gli altri dell'Italia, non è possibile metterlo in dubbio, se Antonio da Tempo, padovano, nato verso il 1275, componendo un trattato delle rime volgari, scriveva: « lingua tusca magis apta est ad literam sive literaturam quam aliae linguae, et ideo magis est communis et intelligibilis ». [1] Nè certo è da cre-

[1] *Delle rime volgari*, Trattato di Antonio da Tempo, ed. G. Grion, Bologna, 1869, pag. 174. — E l'antico volgarizzatore dei Vangeli della Domenica, citato dal De Angelis nella sua *Lettera Apologetica*, diceva: « In volgarizzando seguiteremo un comune parlare toschano,

dere che l'idioma toscano non si scrivesse tanto anticamente, quanto gli altri dialetti italiani. Che anzi, se già nel 1233 e nel 1253 ci fu chi si arrischiò alla prosa, e fosse pure per uso domestico e commerciale,[1] parrà molto probabile che, fino dai primi decenni del secolo, dovesse il popolo cantare nella nuova lingua i suoi versi: cantare se agitato dalle forti passioni cittadine, o se da altre passioni, più intime, ma non meno vigorose. Quasi tutto è perito di quella letteratura; appena qualche informe frammento, e di tempi più recenti, rimane a dirci che dovè esistere una poesia delle origini più lontane. Così Salimbene ci ha serbato memoria di due versi che i fanciulli cantavano « per vias in Tuscia », quando incontravano i Frati Minori:

Hor attorna fratt' Helya
Ke pres' ha la mala via.[2]

Dante, nel *Volgare Eloquio*, cita a derisione dei Pisani i versi

Bene andonno li fanti
De Fioransa per Pisa,[3]

---

perchè il più inteso e il più aperto et il più atto comunemente di tutta Italia, e 'l più piacevole e il più intendevole d'ogni lingua ». (Ap. Galvani, *Dubbi Perticar.*, 165).

[1] Vedi i *Ricordi di una famiglia Senese*, nell'*Arch. St. It.*, App. V; e le *Lettere volgari del secolo XIII*, pub. da C. Paoli e E. Piccolomini, nella *Scelta di Cur. Lett.*, Disp. CXVI.

[2] *Chronica*, pag. 411.

[3] Lib. I, pag. 13.

principio, forse, dice il Fauriel « d'un de ces chants historiques par lesquels les républiques italiennes du XIIIe siècle célébraient leurs funestes démêlés, et les tristes victoires qu'elles remportaient l'une sur l'autre ».[1] Simone della Tosa racconta[2] che quando si cominciò la guerra tra Volterra e San Gimignano, si fece la canzone

I nostri cavalcarono:

unico verso che resti oggi di quel canto storico. Albertino Mussato ed altri[3] riportano alcuni versi fatti dai Pisani contro i Lucchesi:

Or ti specchia, Bontur Dati,
Ch' e' Lucchesi hai consigliati.
Lo die di San Fidrïano
Alle porte di Lucca fu 'l Pisano.

Queste poesie furono, senza dubbio, popolari, nel più comprensivo senso della parola; ed esse stanno ad attestarci che anche in Toscana, come nelle altre regioni italiane,[4] si ebbero canti ispirati ai volghi delle nostre città dagli avvenimenti storici che più da vicino toccavano il loro cuore.

---

[1] *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes*, II, 473.

[2] *Cronichette antiche*, Firenze, 1733.

[3] Ved. in Carducci, *Cantilene e Ball.*, 31.

[4] Un frammento di canto storico messinese ci fu conservato dal Villani, il quale narra (Lib. VII, cap. 68) che il re Carlo stette « con sua oste intorno a Messina da due mesi, et dando la sua gente alcuna battaglia dalla parte ove non era murata, i Messinesi uomini et donne

E presso al canto civile sorse pure il canto dettato da altri affetti: Francesco da Buti[1] ci ha tramandata memoria di una poesia che doveva cantarsi dalle madri presso la culla:

Ninna nanna
Li miei begli fanti
Già mai non fu cotanti:
Tre in camerella,
Tre in fosserella,
Tre a prova del fognòlo,
E tre entro el bagnolo
E tre entro la cuna,
E graveda è già d'una.[2]

Nuove vie si apriva così l'arte in Toscana; essa correva quivi agile e spigliata, porgendo l'orecchio ad ogni suono che le giungesse dai monti, dai boschi, dalle stesse vie della città. Di quello che fossero le più antiche poesie del popolo, possiamo averne degli indizi dalle ballate del *Nicchio*,

---

delle migliori della città, et fanciulli piccioli et grandi subitamente in tre dì rifecero il detto muro, et ripararono francamente a lo assalto de'Franceschi; et allora per questa cagione si fece una canzonetta che dice:

Deh com' egli è gran pietate
Delle donne di Messina,
Veggendole scapigliate
Portando pietra e calcina!
Dio gli dia briga e travaglia
Chi Messina vuol guastare ».

[1] Ved. P. Paris, *Les Mss. franc.*, III, 316; Carducci, *Cantilene e Ball.*, 47.

[2] Questa correzione al testo dato dal Paris, già proposta dal Carducci, mi pare evidente.

della *Borrana*, dell'*Ugellino*:[1] poesie d'un realismo eccessivo, ma non iscompagnato da eleganza. Un altro componimento che proviene senza dubbio dal popolo, e che anch'esso ci rivela le tendenze della nostra vecchia poesia, è quello che comincia con questi versi:[2]

Amante sono, vaghiccia, di voi;
Quando vi veggo, tutto mi divoro.
Esco dal campo quando ïo lavoro,
Poi corro corro, ed ho digiunto i buoi;
E vo pensando a voi, chè non lavoro.
Voi siete più lucïente che l'oro....

Come nel settentrione,[3] così anche nel centro d'Italia troviamo il dialogo tra la figliuola che vuol marito e la madre che le dice d'aspettare,[4] più dell'altro modesto nella frase e nel concetto, sebbene non privo di un fare libero e disinvolto, specialmente nel principio, dove la fanciulla prega così:

Madre che pensi tu fare
Che marito non mi dai?
Credimi tu sempre mai
Tenere in questo cianciare?
Se tosto non ho marito,
Madre, non sia tua credenza
Che di stare a tal partito

[1] Ved. Carducci, *Cantilene e Ball.*, 60, 62, 65. Ci asteniamo dal riferirle per ragioni facili ad intendersi.
[2] Ivi, 75.
[3] Vedi indietro a pag. 97.
[4] Carducci, *Cantilene e Ball.*, 336.

I' n' aggia più sofferenza:
Quand'Amor mi fa lo 'nvito,
Troppo m'è gran penitenza,
Ch' i' ne veggio per Firenza
Maritare a grand' onore
Un braccio di me minore:
Pensa quel che me ne pare!

E sullo stesso tema abbiamo anche un altro dialogo attribuito a Ciacco dell'Anguillara,[1] nel quale pure a noi sembra di ritrovare la musa popolare, sebbene già con un principio di lavoro riflesso. Mentre un cavaliere cavalca lungo l'Arno ascolta i lamenti d'una fanciulla che chiede marito alla madre; la quale risponde (ed è il meglio della poesia) con questa strofe che punge, e nasconde sotto l'ironia un sentimento di dolore:

Oi figlia non pensai
Si fossi mala tósa;
Che ben conosco omai
Di che se' goliosa;
Che tanto n' hai parlato [2]

---

[1] Nel codice Vaticano 3793 si trovano sette poesie di *Ciaco delanguilaia di Firenze.* (Ved. Grion, *Die Waticanische Liederhandschrift*, n. 3793, nel primo fascicolo dei *Romanische Studien von E. Boehmer*). La poesia *Per Arno mi cavalcava* è quella, di cui dette alcuni frammenti il Trucchi, che lesse *Mentr' io mi cavalcava* (*Poes. ined.*, I, 73). Anco per essa si è fatto un raffronto colle *Pastorelle francesi.* Ma bisognerà dimostrare che, come si cavalcava lungo la Senna, non si potesse cavalcare lungo l'Arno. Con questo sistema di critica non c'è più pensiero nè frase che non diventino un plagio.

[2] Correggo *m' hai* in *n' hai*, e chiedo scusa dell'arbitrio, che mi pare però molto giustificato.

Non s'avviene a pulzella.
Credo che l'hai provato,
Sì ne sai la novella....

Superiore a questo è un altro dialogo di Ciacco stesso: un dialogo d'amore come quello di Ciullo d'Alcamo,[1] ma senza le battaglie e le indecenze che sono là, anzi pieno di serenità calma e tranquilla. Notisi bene, anche qui, che noi classificando questa, come le altre precedentemente ricordate, tra le poesie popolari, intendiamo sempre di parlare di una poesia che è popolare per il suo contenuto e per la sua forma, sebbene possa anche provenire da un poeta d'arte. Ha detto molto bene in un suo recentissimo scritto il prof. Domenico Comparetti,[2] essere necessario « rammentarsi sempre che la prima caratteristica della poesia popolare non istà nella provenienza di tale o tal altro canto da una determinata classe di persone, ma sibbene in certe forme, che, create e tenute vive dal popolo, sono sempre ed essenzialmente popolari, siano qualsivoglia le loro vicende». Ora, chi può non sentire nel canto di Ciacco riflessa la fresca poesia, l'ingenua giovinezza, che sgorga dal cuore, senza artifizi di scuola, senza frasi di moda, senza concetti imparati a memoria? Come nel contrasto Alcamese due persone del

---

[1] O, se piacesse meglio, di Cielo dal Camo, che a noi davvero poco importa del nome.

[2] *La Poesia Popolare Italiana*, nella *Rassegna Settimanale* del 21 luglio 1878.

volgo si strapazzano e finiscono per adorarsi, così anche qui c'è un uomo e una donna, meno volgari, ma non meno innamorati, che finiscono come quegli altri, dopo essersi scambiato qualche motteggio, che non fa altro che mostrar meglio la voglia che avevano di abbracciarsi.

L'uomo comincia:

O gemma leziosa
Adorna villanella,
Che se' più vertudiosa
Che non se ne favella,
Per la virtude c'hai
Per grazia del Signore,
Aiutami, che sai
Ch'io son tuo servo, amore.

E la donna, con una modestia garbata, ma un po' ironica, risponde:

Assai son gemme in terra
Ed in fiume ed in mare,
Ch'ànno virtude in guerra
E fanno altru' allegrare.
Amico, io non son dessa
Di quelle tre nessuna:
Altrove va per essa
E cerca altra persona.

Insiste l'amante, dicendole che per lei morrà; ed ella, sempre con una tinta di scherzo, lo assicura che farà dir messe per lui. Ma l'uomo è innamorato davvero, e replica con affetto malinconico e profondo:

O villanella adorna,
Fa' sì ch' io non perisca:
Chè l'uom morto non torna
Per far poi cantar messa.
Se vuoimi dar conforto,
Madonna, non tardare:
Quand' odi ch' io sia morto,
Non far messa cantare.

E dopo altre poche parole, la fanciulla è stanca del giuoco, è contenta di trovar tanto amore nell'uomo ch'ella pure ama, e gli dice con semplicità, sotto cui trapela una gentile malizia,

Dimmi che t'è in piacire?

A cui egli risponde con gentilezza non meno maliziosa:

Fatemi far la pace
Con l'amor che sapete.

Qui il poeta finisce, ma noi vediamo il proseguimento del tenue dramma, colla sua solita catastrofe.

Fuori del giro delle poesie di scuola cortigiana, ci sono ancora due canti di Compagnetto da Prato.[1] In uno di questi si ha il solito lamento della moglie contro il marito:[2]

Gieloso, battuta m'ài,

---

[1] Furono pubblicati dal prof. Grion nella *Prefazione* al *Pozzo di San Patrizio*; ed ora si trovano anche nel volume delle *Rime ant. volg.*, pag. 478, 481.

[2] Vedi indietro a pag. 115.

ella dice, e da che mi battesti per uomo ch'io non amava,

L'amor mi prese di lui.

Il componimento sembra diviso in due parti; poichè dopo tre strofe la donna si volge a parlare all'amante e gli dice che c'è una vecchia, sua vicina:

Ch' ella s' è acorta ch' io t' amo,
Del suo mal dir no' rifina;

ed egli le risponde:

Madonna, per lo tuo onore
A nulla vechia non credere,
Ch' elle gueríano [1] l' amore
Perc' altri lor non credere:
Le vechie son mala giente,
Non ti lasciar dismagare,
Ch' el nostro amor fin e giente
Per lor nom possa falzare:
Mettale Dio in foco arzente!

L'altro componimento di Compagnetto è pure un lamento, ma di una donna ch'è innamorata d'un uomo timido, e non sa come trarlo a far le sue voglie:

Sire Dio, che lo savesse
Ch' io per lui sono al morire,
O c' a donna s' avenesse,
Manderia a lui a dire
Che lo suo amor mi desse!

---

[1] Grion scrive: *guerrano.*

Ella si decide alfine, e *glie lo manda a dire*: ma costui le fa un complimento, e resta, come sembra, colle mani in tasca; onde la donna prorompe in questi versi:

Deo! come mi fa morire
L'amor a cui mandai 'l mesagio!
Domandami che vuol dire:
Quando im zambra meco l'agio
Non me ne de' domandare.
Drudo mio, aulente più c' ambra,
Ben ti dovresti pensare
Perch' io ti ò co' meco in zambra:
Sola son, non dubitare.

Bellissimo, nella sua viva plasticità, quest' ultimo verso. E pure il poveretto non è persuaso ancora:

Che sì gran cosa mi pare
Che creder nol posso neiente.

Ma di persuaderlo trova bene il mezzo l'ardente femmina, e così anche questa volta si compie il sacrifizio d'amore.

Il fenomeno letterario che ci è rivelato da queste poesie, non diversifica da quello che già notammo nel mezzogiorno d'Italia. Ma in Toscana l'arte che più s' avvicina alle forme popolari, prese ancora atteggiamenti diversi da questo: molto diversi, e molto, come ora vedremo, caratteristici.

CAPITOLO XI

LA POESIA GIOCOSA E SATIRICA IN TOSCANA

Studiando le varie manifestazioni dello spirito umano nelle letterature medievali,[1] noi trovammo anche la poesia goliardica e quella dei *fabliaux*, in mezzo alle quali potemmo sorprendere qualche cosa di giocoso, di burlesco; di quel burlesco che rappresenta pure un lato della vita, il riso franco e gioviale dell'uomo che si sente sereno e tranquillo, l'antitesi dei furori ascetici e delle smanie amorose. Però, a chi bene osservi, la poesia giocosa degli scolari vaganti e dei *jongleurs*, la stessa poesia del Ruteboeuf nasconde sempre una intenzione più o meno satirica; pure ridendo, si vuol colpire qualche persona o qualche istituzione; sotto lo scherzo cova lo sdegno, lo sghignazzare delle labbra non deriva tanto da un cuore leggiero, quanto anzi da un cuore malato, che soffre e che si ribella.

[1] Vedi il volume d'*Introduzione*.

Nella poesia italiana del settentrione vedemmo appena qualche verso, che potemmo chiamare giocoso,[1] ma privo di ogni arte, anzi improntato della trivialità più plebea.

La nostra poesia veramente burlesca nasce in Toscana, ed è una splendida reazione contro il passato. L'amore ideale, la dama valente, il linguaggio cavalleresco dei Siculi; le Gerusalemme e le Babilonie di Fra Giacomino; la logica del diavolo di Bonvesin; anche gli accapigliamenti erotici di Ciullo, e i sospiri delle fanciulle tradite, tutto sparisce: non più torri feudali, non più pinnacoli di campanili, non più sentimentalismi di nessun genere; ma allegria: la vita côlta nel suo lato più festevole; i conviti, le caccie, la campagna coll'erba fresca, i lieti balli, le cavalcate, i palazzi dipinti ed adorni, le montagnette coperte di bellissimi arboscelli, tutta insomma una letizia, un riso, un giubbilo, una giovinezza beata e spensierata.

Folgore da San Gimignano passeggia per le vie della sua città, e ride sul viso agli accigliati poeti della vecchia scuola. Coi suoi versi egli seppellisce il cavaliere, il feudatario, il mistico, e ci fa invece passare davanti agli occhi il popolo grasso del nostro vecchio Comune, che cresce rigoglioso, ricco, gioviale, scettico, ironico, che scherza e guadagna fiorini, che beve e attende

[1] Vedi indietro a pag. 90.

ai suoi traffici, che ha già gl' istinti e il presentimento del mondo moderno. Si era parlato tanto dell' amore cavalleresco, si erano mandati tanti sospiri inutili alle donne valenti e fini; si era tanto annoiati dei misticismi erotici e religiosi, che finalmente qualcheduno proruppe in una gran risata, la risata del buon umore, che ebbe un' eco lunghissima nella vita e nell' arte italiana.

Ma è egli poi ben sicuro che Folgore da San Gimignano sia da porre tra i poeti del secolo XIII? Questa domanda è resa ormai necessaria dalla dotta Memoria che, appunto in questi giorni, ha pubblicata il signor Giulio Navone.[1] Determiniamo bene lo stato della questione. Nessun dato positivo rimane per istabilire con sicurezza gli anni della vita di Folgore. Ma poichè egli, nella corona dei sonetti dei mesi, rivolgendosi

Alla brigata nobile e cortese,

ricorda un Nicolò; e poichè Dante, nel XXIX dell' Inferno, alludendo alla *brigata godereccia* di Siena, parla di quel

..... Nicolò, che la costuma ricca
Del garofano prima discoperse;

si è creduto che il Nicolò di Folgore e quello di Dante fossero la stessa persona, e che quindi il Sangemignanese appartenga ai tempi della

---

[1] Nel *Giorn. di Filol. Rom.*, num. 3, luglio 1878.

lieta brigata, che si ritiene essersi formata prima del 1280.

Ora il signor Navone si domanda: è ben certo « chi sia il Nicolò, di cui parla Dante; anzi, è proprio sicuro ch' egli abbia a fare con la brigata spendereccia? È d' uopo ricordare le parole del poeta:

Ed io dissi al poeta: or fu giammai
Gente sì vana come la senese?
Certo non la francesca sì d' assai.
Onde l' altro lebbroso, che m' intese,
Rispose al detto mio: tranne lo Stricca,
Che seppe far le temperate spese;
E Nicolò, che la costuma ricca
Del garofano prima discoperse
Nell' orto, dove tal seme s' appicca;
E *tranne* la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronda,
E l' Abbagliato il suo senno proferse.

S' io non m' inganno (così seguita il signor Navone), dalle parole di Dante non è dato conchiudere che Nicolò avesse alcuna relazione con la brigata; ed anzi si dovrebbe ritenere il contrario. Alla domanda che fa Dante a Virgilio, risponde ironicamente e non interrogato *l'altro lebbroso*, nominando i senesi più celebri disperditori dei propri beni in vanità e gozzoviglie, e specialmente lo Stricca, Nicolò e la brigata, in cui si trassero a rovina Caccia d'Asciano e l'Abbagliato. Di questi due ultimi il poeta dice espressamente che

appartennero a quella compagnia; perchè non avrebbe detto ciò degli altri due, e volle invece indicarli, uno soltanto come scialacquatore, l'altro come ghiottone? ».

L'osservazione è acuta, ma al veder nostro c'è molto da dubitare prima di accoglierla per vera. Il domandare a Dante perchè non abbia detto una cosa piuttosto che un'altra, ci par tempo perso. Ma intanto la lettera dei suoi versi non esclude certo che Nicolò facesse parte della brigata: basta sottintendere al primo verso dell'ultima terzina un « tutta », un « insomma »; basta intendere (cosa del resto naturalissima): tranne lo Stricca, tranne Nicolò, e tranne insomma quella celebre brigata, nella quale (come dice Iacopo della Lana) « Caccia d'Asciano spese lo suo avere e l'Abbagliato il suo senno ». Appunto dopo aver nominato uno scialacquatore e un ghiottone, Dante « vuole per abreviare suo sermone dire del soperchio e darli per segno quella brigata »,[1] e ricorda i due che probabilmente allora fecero più parlare di sè. Del resto, se, come osserva il signor Navone, tutti i commentatori dicono che lo Stricca fu della brigata, e se dobbiamo credere dunque che fosse, dovremo di necessità ammettere che potè farne parte anche Nicolò, almeno in ordine al modo di esprimersi di Dante. Ma c'è ben di più. Quando io leggo in un commento così an-

[1] Iacopo della Lana.

tico ed autorevole quale è quello attribuito a Pietro Alighieri, che questo Nicolò (poco importa ch'ei lo chiami dei Salimbeni o dei Bonsignori) apparteneva alla *brigatam spendereccìam*; e quando Iacopo della Lana ci dice: « Questo fu messer Niccolò Salimbeni da Siena, il quale fu largo e spendereccio, *e fu della detta brigata* »; e quando l'*Ottimo*, Francesco da Buti e parecchi altri ci ripetono lo stesso, io confesso che non mi resta più dubbio alcuno, perchè nel tempo in cui questi scrittori commentavano la Divina Commedia, la memoria di certi fatti doveva essere molto viva nelle nostre città, ed essi, raccogliendo dalla tradizione, è difficile che s'ingannassero.

Ma per il signor Navone questa che riguarda i versi di Dante non è che la parte, a così dire, negativa della sua tèsi. La parte positiva sta invece nell'avere scoperto in un codice Barberiniano che l'ultimo sonetto della Corona dei mesi comincia così:

Sonetto mio a Nicolò di Nisi;

e che questi era un Niccolò di Bandino di Dionigi, il quale « nell'anno 1309 intervenne come commissario alla conclusione della pace fra le città di Volterra e San Gemignano ». Ora siccome la Corona dei sonetti dei giorni della settimana è diretta a Carlo di messer Guerra Cavicciuoli, e siccome questi fu, in quella stessa guerra

tra San Gemignano e Volterra, condottiero delle schiere Sangemignanesi, così il Navone conclude col ritenere « che il rapporto che è nelle due dediche sia pure fra le due persone che ne sono l'oggetto, e che i punti di contatto siano la guerra del 1308 e la pace del 1309 ».

Ma la conclusione (che potrebbe anche esser vera) ci sembra presa un po' troppo affrettatamente. Non vogliamo mettere in dubbio l'importanza del Codice Barberiniano: il Navone promette di dimostrarla, e siamo sicuri che lo farà. Però, l'essere così sicuro che il *Nicolaus Bindini Nigi*, ricordato da uno storico senese, «Sigismondo Titi» (che non è altri che il Tizio da Castiglione Aretino, il quale, avvertasi bene, morì nel 1530), sia proprio il *Nicolaus Bandini* commissario della pace del 1309; e che questi sia il *Nicolò di Nisi* di Folgore, pare a noi non affatto conforme ad una critica cauta.

Ed ammettiamo anche che sia, diamo per provato quello che non è che un'ipotesi. Qual sarà la ragione, per la quale dobbiamo necessariamente ritenere che i sonetti di Folgore sono posteriori all'anno 1309? Perchè nel nove fu fatta la pace tra Volterra e San Gimignano, alla quale prese parte Niccolò di Bandino; e perchè essa pose fine alla guerra, della quale era stato capitano Carlo Cavicciuoli. Ma se questi due personaggi furono scelti nel 1308 e 1309 a così alte funzioni, bisogna supporre ch'e' godessero già di molta reputazione;

e quindi il pensiero di accoppiarli ne' sonetti dei giorni e de' mesi poteva ben venire a Folgore prima dell' otto e del nove. Io anzi non saprei come il poeta, per celebrare due fatti così solenni, per esaltare il soldato di quei fieri combattimenti che costarono tanto sangue e tanto oro a San Gimignano, pensasse a dirigergli i bizzarri sonetti della settimana. Non erano momenti quelli, nei quali ci dovesse essere molta voglia di ridere; nè è probabile che i due gravi uomini facessero parte di brigate, che se non erano di scapestrati, intendevano però certamente ai giuochi e ai sollazzi. Invece se noi riportiamo alla gioventù del Cavicciuoli e del misterioso Nicolò di Nisi i sonetti di Folgore; se li riportiamo, cioè, appunto verso il 1280, al tempo della società godereccia, si spiega bene che il poeta dirigesse ai due giovani le due allegre corone, e chiamasse l' uno

> ..... donzello
> Saggio, cortese, bene ammaestrato;

dicesse all' altro:

> Che senza lui non è lieta brigata.

In queste stesse espressioni e in tutto l' insieme dei sonetti di Folgore a me pare di scorgere evidente la prova della giovinezza di messer Nicolò e di messer Carlo, e della lor vita data ancora piuttosto all' allegria che al grave negozio di condurre le guerre e di concluder le paci. Che se

essi si trovano poi mescolati ai fatti dell'otto e del nove, il tirarne la conseguenza che Folgore non potè che dopo il nove mandar loro le sue briose composizioni, ci sembra poco accettabile.

Resta la questione del Nicolò di Dante, chi egli fosse, e se fosse il medesimo Nicolò, a cui si volge Folgore. Difficile è rispondere con sicurezza al primo quesito. I più vecchi commentatori della Divina Commedia ed i più autorevoli non si trovano d'accordo tra loro: chi lo dice un Salimbeni, chi un Bonsignori. Ora tratterebbesi appunto di trovare tra quelle famiglie un Niccolò di Dionigi; ma se anche non riuscisse di trovarlo, ciò non infirmerebbe per nulla che il Nicolò del Sangemignanese fosse la medesima persona del Nicolò dantesco. Perchè c'è a questo proposito una testimonianza di grande valore, e che non può essere messa da parte. Benvenuto da Imola, annotando il passo già citato del canto XXIX dell'Inferno, parla della *Societas vanissima*, la quale *vulgo appellata est Spendaritia.* E dice, a proposito di essa, che « *factae sunt duae Cantiones placibiles de eis, quarum altera continet delicias eorum; altera vero calamitates et miserias, quas habituri erant* ».

Questa attestazione precisa, assoluta di due *Cantiones* fatte per gli scioperati della Società spendereccia trova il suo chiaro riscontro nella Corona de' sonetti di Folgore, e (quello che più importa) nell'altra Corona dei sonetti di Cene

della Chitarra, i quali cantano appunto le *calamitates* e le *miserias* della vita in opposizione alle *delicias* e alle *delectationes* cantate da Folgore. Le parole di Benvenuto hanno la loro riprova nei componimenti dei due poeti; e questi componimenti, alla loro volta, è dimostrato da quelle stesse parole che si riferiscono alla lieta brigata Senese.

Nè a far dubitare di ciò vale nemmeno l'altro fatto citato dal Navone che esistano sonetti di Folgore riferentisi ad avvenimenti del 1314 e 1315. Supponiamo pure che Folgore nel 1280 avesse già trent'anni; ne avrebbe avuti sessantacinque nel 1315, ed egli era bene in diritto di esser sempre vivo ed anche di lasciarsi andare a qualche ghiribizzo poetico.

Neppure ha gran valore l'osservazione del Navone « che il programma di vita che svolge Folgore nei sonetti, per quanto allegro e spensierato, non contiene alcuna di quelle pazzie basse e triviali, che si leggono della brigata spendereccia, che anzi v'è spesso allusione a cortesia e a prodezza nell'armi, come quando invita la compagnia *nobile e cortese*

A rompere e fiaccar bigordi e lance;

e si compiace di chiamare il capo di essa il *fiore della città senese* e *colui ch'è pien di tutta gentilezza* ». O non ci dice, infatti, il solito Benvenuto da Imola (il quale parla della cosa come

di fatto, del quale egli sentì narrare mille particolarità), non ci dice che la Società *voluit appellari nobilis et curialis?* Non ci attesta che il palazzo della Consuma era frequentato da uomini di gran nobiltà e d'alto affare (*aliquis magnus dominus, vel vir magnae nobilitatis*), i quali erano ricevuti *cum magna pompa*, e regalati di *munera magna et cara?* Che ci vuole qualche cosa di più per ispiegare e giustificare le espressioni di Folgore?

Riassumendo, dunque, noi non vediamo che si possa negare l'identità del Nicolò della brigata spendereccia col Nicolò ricordato da Dante; e molto meno che si debbano assegnare le poesie di Folgore al secolo XIV. Per ammettere tutto questo, pur riconoscendo l'acume e l'importanza della Memoria dell'egregio Navone, aspettiamo prove ulteriori.

Il gaio Folgore è sempre per conseguenza agli occhi nostri il poeta del secolo XIII, e il poeta dei « dodici nobili giovani, ricchi e buoni compagni, i quali avendo udito, come narra il Tizio storico senese, *concionatorem praedicantem finem mundi non longe abesse*, si ritirarono, forse non senza l'intendimento d'una imitazione satirica de' frati gaudenti, in una loro palazzina, recando ciascuno in comune diciotto mila fiorini; con questa legge, che qual socio spendesse a proprio conto e uso la più piccola somma, fosse cacciato dal nobile e libero sodalizio, e con altre leggi e

costumanze magnifiche e pazze che il Tizio e più largamente il Rambaldi .... raccontano ».[1]

La poesia di Folgore rappresenta la vita nella sua antitesi all'ideale religioso e cavalleresco del medioevo. Il cavaliere non esce più, armato di ferro, a combattere i nemici, non impugna più la spada per il suo Dio e per la sua Dama, ma si diverte a

Rompere e fiaccar bigordi e lance,

mentre intanto piovono

..... da finestre e da balconi
In giù ghirlande e in su mele rance;

Oppure combatte a palle di neve colle fanciulle:

Gettando della neve bella e bianca
A le donzelle che stavan d'attorno.

Il cavaliere non intraprende più lunghi viaggi, non passa più il mare per amore delle contesse di Tripoli, non pensa più di andare a morire sotto i colpi dei Saraceni. Se monta in sella non è che per suo diletto, per visitare le terre vicine, ma senza stancarsi:

E l'una terra e l'altra sia vicina,
Che un miglio sia la nostra giornatella.

---

[1] Carducci, *Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV*, p. 45.

Nella sala feudale non ci sono più castellane, ma gente allegra che balla e beve:

La sera per la sala andate a ballo,
Bevete del mosto e inebriate;

anzi non ci sono più donne, ma femminette leggere e facili che si lascian baciare:

E pulzellette giovani, e garzoni
Basciarsi nella bocca e nelle guance.

La Società di Folgore è un godimento continuo:

D'amore e di goder vi si ragioni;

è tutta un tripudio, una festa, un sollazzo:

E le genti vi sian tutte amorose,
E faccianvisi tante cortesie
Ch' a tutto il mondo siano graziose.

Non vi si parli mai che di cose allegre; il prete e il frate coi loro sermoni non si provino neppure a turbare questa vita giuliva:

Prete non v' abbia mai, nè monastero,
Lasciate predicare i frati pazzi,
C' hanno troppe bugie e poco vero.

Ai buontemponi del poeta di San Gemignano basta

..... sempre aver la tavola fornita
E non voler la noia per gastaldo;

aver sempre la borsa « acconcia a spendere » e « l' avarizia in bando »; disprezzare gli avari,

vivere in belle e calde sale « coi dadi in mano »; esser sempre disposti a mangiare, starsene la notte « nelle letta ben forniti ».

Folgore, non solo insegna ridendo alla brigata senese quello che essa debba fare ogni mese dell' anno, ma insegna anche, forse ad un' altra brigata di fiorentini,[1] le occupazioni dei varii giorni della settimana, ripetendo in gran parte quello che ha già detto nella prima Corona dei suoi sonetti. Così, come là doveano baciarsi le pulzellette e i garzoni, qui invita il donzello a goder la sua donna:

Levati su, donzello, e non dormire,
Chè l'amoroso giorno ti conforta,
E vuol che vadi tua donna a fornire;
Palafreni e destrier sieno alla porta,
Donzelli e servitor con bel vestire,
E poi far ciò ch' amor comanda e porta.

E qui pure si ride de' torneamenti, nei quali dice scherzando il poeta che si vedono i destrieri

[1] La famiglia de' Cavicciuoli essendo fiorentina, sembra che la Corona de' giorni debba essere diretta a fiorentini. Un necessario legame tra le due serie di sonetti non c'è. Ed a questo proposito vogliamo avanzare una supposizione. È egli poi ben certo che il sonetto diretto, secondo il codice Barberiniano, a *Nicolò di Nisi*, e che nelle stampe sarebbe la conclusione della Corona dei mesi, sia veramente tale, e non piuttosto un sonetto che sta da sè, indirizzato ad un amico di Folgore? Noi non ci troviamo nulla che lo faccia essere una *conclusione* degli altri; nulla, anzi, che lo metta in relazione coi sonetti precedenti. In tal caso sarebbero tolte di mezzo varie difficoltà. Quello intanto che non può mettersi in dubbio si è che i Sonetti dei giorni si volgono a giovani di Firenze, essendoci nel sonetto della *Domenica* il verso: « Cercar Fiorenza per ogni contrada ».

..... andare a vote selle
Tirando per lo campo lor signori,
E strascinando fegati e budelle. [1]

Ancora, s' invitano i lieti giovani ai conviti, sui quali brillano i bacini d' oro e d' argento, fumano

..... lepri, starne, fagiani, paoni,
E cotte manze ed arrosti capponi;

e spumeggiano generosi vini,

Vin greco di riviera e di vernaccia. [2]

Ed al convito tien dietro l' amore, e coll' amore si chiude la folleggiante settimana del burlesco Folgore:

Alla domane, al parere del giorno
Vegnente, che domenica si chiama,
Qual più li piace, damigella o dama,
Abbiane molte che li sian d' attorno.
In un palazzo dipinto ed adorno
Ragionare con quella che più ama:
Qualunque cosa, che desia e brama,
Vegna in presente senza far distorno.

---

[1] Leggansi questi altri versi:

Ed ogni giovedì torniamento
E giostrar cavalier ad uno ad uno;
La battaglia sia in luogo comuno,
A cinquanta a cinquanta, a cento a cento.
.....
E poi tornar a casa alle lor vaghe,
Ove seran i fin letti sovrani,
E' medici a fasciar percosse e piaghe,
E le donne aitar colle lor mani;
E di vederle sì ciascun si paghe
Che la mattina sien guariti e sani.

[2] Vedi anche il sonetto del *Sabato*.

Tutto questo è cosa nuova; è un fenomeno letterario che diversifica completamente dai precedenti; è la rappresentazione della vita cittadina, considerata nel suo aspetto più nuovo ed originale.

E non è tutto ancora. Al riso di Folgore fa eco lo sghignazzare d'un altro poeta, che mette in parodia i sonetti dei mesi, e che sciorina davanti ai buontemponi di Siena[1] tutte le miserie che sono loro riserbate, caricando le tinte per farne uscir fuori il ridicolo. Colle stesse rime di Folgore, Cene della Chitarra scrive dodici sonetti, dove tutta la vita gaia cantata dal primo si rovescia: tutto quello che là è festa e piacere, qui diventa tormento, nausea, fastidio.

Folgore voleva che nel gennaio i suoi gaudenti avessero

> Camere e letta d'ogni bello arnese,
> Lenzuol di seta e copertoi di vaio:

e Cene della Chitarra invece non dona loro che

> Letta qual ha nel mar il Genovese,
> Acqua e vento che non cali maio.

Alle graziose donzelle di Folgore si sostituisce

> .... una veglia nera, vizza e ranca.

---

[1] È degno di nota che Cene della Chitarra ha fatto la parodia solamente dei sonetti dei mesi, precisamente come dice il Rambaldi. Nuovo indizio, forse, che tra la Corona dei mesi e quella dei giorni non c'è legame.

Folgore non voleva nè preti, nè frati, nè monasteri; e Cene al contrario:

Tra voi, signori, sia un prete fero
Che da nessun peccato vi dislazzi,
Per ciascun luogo v' abbia un monastero.

Alle feste gaie, agli abbracci, ai baci delle belle fanciulle, alla dolce vita ritratta in quel verso geniale:

D'amore e di goder vi si ragioni,

Cene va a contrapporre quello che può esserci di più prosaico, di più triviale, di più ordinario: villani che puzzano di sudore, vecchi e vecchie che si baciano, ed altre cose peggiori:

Intorno questo sianovi gran bagli
Di villan scapigliati e gridatori,
Da' quai risolvan sì fatti sudori,
Che turben l'aire, sì che mai non cagli;
Poi altri villan, facendo in mancie
Di cipolle, porrate e di marroni,
Usando in queste gran gravezze e ciance;
In su le tane ed in alto, forconi;
Massari e veglie basciarsi le guancie;
Di pecore e di porci si ragioni.

Il sonetto di settembre di Folgore termina con questi versi:

E l'un all'altro tuttavia donando,
E possasi rubare e non contendere,
Quando coll'altra gente rincontrando
La vostra borsa sia acconcia a spendere,
E tutti abbian l'avarizia in bando.

A questi Cene della Chitarra contrappone i seguenti:

E per Siena entro gir alto gridando,
Moia chi cortesia vuole difendere,
Chè i Salimbeni antichi li dier bando.

A noi pare molto ragionevole il supporre che quest'ultimo verso di Cene stia a confermare che i sonetti di Folgore erano diretti ad uno della casa Salimbeni. Siccome, infatti, egli vuol sempre dire il contrario di ciò che ha detto il Sangemignanese, così all'*avarizia in bando*, oppone il *bando della cortesia*; ma perchè accuserebbe egli i Salimbeni d'averla bandita, se specialmente ai Salimbeni non avesse alluso Folgore, dicendo del bando dato all'avarizia?

Nella buffonesca parodia di Cene della Chitarra ci è già un intendimento satirico. Ma la satira, nei poeti toscani del secolo XIII, non si ferma qui, anzi prende atteggiamenti varii. Scherzo e satira insieme è tuttavia il sonetto di Rustico di Filippo:[1]

Su, donna Gemma, con la farinata
E col buon vino e con l'ova recenti,
Che la Nuta per voi sia argomentata,
Ch'io veggio ben ch'ella ha legati i denti...

Più satira che scherzo, anzi satira forte, e tinta di miscredente sorriso, è un altro sonetto di Rustico: dove è fatta quella che oggi noi chiame-

[1] Trucchi, *Poesie ined.*, I, 238. È tratto, come i seguenti, dal cod. Vaticano 3793.

remmo la caricatura di un uomo, con tocchi vivi, parlanti, bellissimi:[1]

Quando Dio messer Messerin fece,
Ben si credette far gran maraviglia,
Ch' uccello e bestia ed uom ne sodisfece,
Che a ciascheduna natura s' appiglia.
Che nel gozzo anitrocco 'l contrafece,
E nelle reni giraffa somiglia,
Ed uom sembra, secondo che si dece,
Nella piacente sua cera vermiglia.
Ancor rassembra corbo nel cantare,
Ed è diritta bestia nel savere,
E ad uomo è somigliato al vestimento.
Quando egli il fece, poco avea che fare,
Ma volle dimostrar lo suo potere,
Sì strana cosa fare ebbe in talento.

Altre satire personali, altri ritratti del medesimo genere si hanno in Rustico: di colui, per esempio,

Che in questo è fermo suo proponimento,
Del suo non dare, altrui torre a podere;[2]

e di quell' altro che

..... poco pensa, se manca od offende,
E se vuol ben pensar, poco vi dura.[3]

Finissima, e nella sua finezza acerbamente fiera, è nel medesimo poeta la satira politica. Ne sieno

---

[1] Ivi, pag. 225.
[2] Ivi, pag. 234.
[3] Ivi, pag. 234.

saggio queste due terzine, dove non sai se prevalga il sarcasmo acuto, tagliente, che squarcia le carni, o l'invettiva che morde:

Laida ha la cera e periglioso il piglio,
E burfa spesso a guisa di leone,
Tenetel vinto a cui desse di piglio!
E gli occhi ardenti ha via più che dragone:
De' suoi nemici assai mi maraviglio,
Se non muoiono sol di pensagione.[1]

E ne sieno saggio, pure, le due quartine del sonetto

Fastel messer fastidio della razza;

e tutto il sonetto

O voi che ve n'andaste per paura,[2]

dove l'ironia più grave e più solenne nasconde un sentimento profondo di sdegno contro i vigliacchi.

Nè meno profondo è il pensiero di Pucciarello da Firenze[3] nei consigli che dà ad un *Gingillino* del suo tempo, mostrandosi quasi lontanissimo precursore di una forma satirica che ebbe gran fortuna nel nostro secolo:

---

[1] Ivi, pag. 226, 228.

[2] *Poeti del primo secolo*, II, 218.

[3] Fa riscontro a questo l'altro sonetto che seguita, e che finisce con quei due maliziosi versi:

Io veggio 'l salce, che per forza piega,
Poi si dirizza e l'altrui legni lega.

Per consiglio ti do di passa passa:
Voltar mantello a quel vento che vene;
Chi inalzar non si può, molto fa bene,
Se lo suo capo flettendo s'abbassa.
E prendi a esemplo arbuscel che si lassa,
Quando inondazion gli sopravvene,
Ello s'inchina, e così si mantene,
Finchè la piena dura ed aspra passa.
Però quando ti vedi stare abbasso,
Sta ceco, sordo, muto; e sì non meno
Ciò ch'odi e vedi, taci e nota appieno,
Finchè Fortuna ti leva da basso:
Poi taglia, stronca, mozza, rompi e batti,
E fa che mai non torni a simil atti.

Ma il poeta satirico che vince tutti gli altri nel secolo delle origini è Cecco Angiolieri di Siena, che altri chiamò, e non senza ragione, poeta *umorista*,[1] perchè in lui lo scherzo si amalgama col sentimento, e la beffa più libera coll'affetto malinconico e colla satira più acre. Il povero Cecco è un uomo che piange cogli occhi, mentre ride colla bocca, ed ha qualche linea di somiglianza col Rabelais, con Gian Paolo, col Montaigne, collo Swift. Egli, in mezzo alle stranezze ed agli errori della vita, in quelle sue spesso empie e indecenti risate, in quel suo cinismo, in quel turbine d'odio che gli agita l'anima, ha qualche cosa che ci commuove profondamente; è un infelice che vuol nascondere a sè stesso ed agli

[1] Vedi il bell'articolo del D'Ancona, nella *Nuova Antologia* di Firenze, vol. XXV.

altri il proprio dolore, sotto le apparenze del chiasso e della follia; è un poeta burlesco, a cui spruzza sangue dal cuore. Le sue passioni furono, come dice egli stesso, l'amore, il vino ed il giuoco:

> Tre cose solamente sonmi in grado,
> Cioè le donne, la taverna e 'l dado.

I suoi nemici: la miseria e (tristo a dirsi) il padre e la madre. E tutto questo egli canta, con un fare tra il mesto e l'allegro, tra lo sfacciato e il sentimentale, tra lo scapestrato e il satirico, in modo che le sue parole paiono qualche volta un ghigno, una malignità, una bestemmia; qualche altra un sospiro, un gemito, un pianto dirotto.

Di sè stesso egli dice che fu generato dal dolore e allevato dalla malinconia:

> E ingenerato fui dal fitto duolo
> E la mia balia fu malinconia;[1]

e che ha così tristo il cuore che medita cento volte al giorno la morte:

> Io ho sì tristo il cor di cose cento
> Che cento volte il dì penso morire.[2]

Altrove lamenta la mala fortuna che lo perseguita:

---

[1] D'Ancona, loc. cit., 16.

[2] *Raccolta di Rime ant. toscane*, Palermo, Assenzio, 1817, vol. II, pag. 154.

Io ho sì poco di quel che vorrei
Che io non credo poter menomenare,
Ma sì mi posso un cotal vanto dare,
Che s'io toccassi l'or, piombo il farei;
E se andassi al mar non crederei
Gocciola d'acqua potervi trovare;
Ma sono io oggimai in sul montare,
Che s'io volessi scender non potrei.

Ma, ecco mutare il tuono della poesia, ecco le labbra che si atteggiano all'amaro sorriso del disgraziato:

Malinconia però non mi daraggio,
Anzi mi allegrerò del mio tormento....

Potremmo noi credergli? Non c'è forse più ambascia in quel volersi allegrare del proprio tormento, di quello che non ci sia nello scoraggiamento dei versi precedenti?

E così, quando il disgraziato poeta canta il tetro tèma del suo odio al padre,

Il pessimo e crudel odio ch'io porto
Con grandissimo dritto al padre meo,

sembra tra quei versi spietati di vedere l'anima sua che si dibatte, paurosa di sè stessa; ed il morso rabbioso che avventa alla fine, nasconde un orrendo dolore:

Poi m'è detto ch'io nol debbo odiare:
Ma chi sapesse bene ogni sua traccia,
Direbbe: il cor gli dovresti mangiare.[1]

[1] Ivi, pag. 163.

Ma, pure, c'è ancora qualche cosa che è peggio di questo; c'è lo scherno, c'è la palinodia burlesca di quest'odio che attossica il cuore dell'Angiolieri, tanto più straziante a leggersi, quanto più tradisce i suoi spasimi interiori:

Chi dice del suo padre altro che onore,
La lingua gli dovrebbe esser tagliata,
Perchè son sette le mortal peccata,
Ma in fra l'altre quello è lo maggiore.
S'io fossi prete o pur frate minore,
Al papa fora la mia prima andata,
E direi: padre santo, una crociata
Si faccia in dosso a chi lor fa disnore.
E s'alcun fosse per lo suo peccato
Che in quello stallo gli venisse a mani,
Vorrei che fosse cotto e poi mangiato
Dagli uomin' no, ma da lupi e da cani. [1]

E ci è, finalmente, il capolavoro del poeta, questo sonetto che io non mi perito di chiamare stupendo:

S'io fossi fuoco, io arderei lo mondo;
S'io fossi vento, io lo tempesterei;
S'io fossi mare, io lo allagherei;
S'io fossi Dio lo manderei in profondo.
S'io fossi papa, allor starei giocondo,
Che tutti li cristian tribolerei;
S'io fossi imperadore, allor farei
Tagliare a tutta gente il capo a tondo.

[1] Ivi, pag. 162.

S'io fossi morte, anderei da mio padre;
S'io fossi vita, fuggirei da lui,
E similmente farei con mia madre.
S'io fossi Cecco, come sono e fui,
Torrei per me le giovani leggiadre,
Le brutte e vecchie lascerei altrui.

È proprio il caso di domandarci, se qui si rida o si pianga. Ci sono qui dentro due motivi che si alternano; ai cupi e spaventosi suoni della prima quartina e della prima terzina, succede il sarcasmo della quartina seconda, e la risata della terzina ultima; l'uomo che vorrebbe bruciare, tempestare, allagare il mondo, si ride poi del papa e dell'imperatore; l'uomo che ha la sventura di un odio così orribile nel cuore, vorrebbe per sè l'amore di tutte le giovani leggiadre.

Il fatto è che sotto la burla c'è un pensiero grave; c'è qualche cosa che fa parte dell'anima esulcerata del poeta. L'intonazione burlesca non serve che a nascondere un dolore profondo.

E questa intanto è poesia vera, poesia tutta nostra, poesia della vita dei nostri Comuni, che risponde al nostro carattere, che si stacca affatto, radicalmente, da tutto quello che l'ha preceduta. Qui spero che nessun critico verrà mai a trovare delle imitazioni; qui noi siamo veramente sotto il nostro cielo, e sentiamo una vita tutta italiana. E questa bella schiera di poeti col suo riso mordace, colle sue aspirazioni goderecce, colle sue scritture mondane, ci ha la-

sciato non solo un bel monumento di letteratura, ma anche un documento per la storia dei tempi, il quale ci dice che la Toscana del secolo XIII si era già in gran parte redenta da ogni genere di medievalismo, se potè in quel secolo dare al mondo i precursori del Berni, del Rabelais e dell'Heine: quasi lontano augurio di quella vita moderna che doveva erompere così splendidamente a Firenze col trionfo dell'Umanismo.

CAPITOLO XII

TOSCANA E BOLOGNA

I generi poetici che abbiamo studiati fino ad ora, non sono i soli che si producessero in Toscana. Anche qui noi troviamo l'eco di poesie provenzaleggianti, sebbene i seguaci di esse non fossero nè molti nè molto reputati. Basterà che io ricordi i nomi di Pucciandone Martelli, di Gallo Pisano e di Dante da Majano, il quale ultimo anzi può considerarsi come il più tenace rappresentante di quella scuola che voleva immobilizzarsi nelle idee e nelle forme occitaniche. Non può negarsi però che nelle sue poesie non apparisca qualche segno di miglioramento. Anch'egli canta la

Gaja donna piacente e amorosa;

anch'egli si rivolge alla *dilettosa cera*: tutto il solito frasario in lui si ripete; ma un poco più corretto, meno contorto ed oscuro. C'è sempre

la fatica e lo sforzo, ci sono le vecchie comparazioni coi fiori, colle rose; le esagerazioni iperboliche; c'è il vuoto delle idee; ma insieme qualche fuggevole lampo di arte meno imitatrice, qualche segno che il verseggiatore potrebbe superare i suoi modelli, e che potrebbe spingersi a più libero volo, se i pregiudizi della scuola, se la pedanteria non lo rattenessero. Dante da Majano mi pare un uomo che vuole, per camminare, appoggiarsi sulle grucce, nonostante che abbia le sue buone gambe sane e forti. Gusti che ci sono sempre stati.

Del resto ciò non ha molta importanza per i nostri studii. Il Majanese non rappresenta altro che il provenzalismo in Toscana, il provenzalismo importato qui dalla scuola sicula.

Ma mentre in Sicilia codesta scuola domina, signoreggia senza contrasti; mentre là essa è unica; qui di fronte a lei sorgono altre scuole che le contrastano il monopolio dell'arte, che non si piegano ai suoi tirannici voleri, che si atteggiano a novità ed a rivoluzione, che infine capovolgono quel vecchio concepimento artistico e creano un nuovo contenuto poetico.

La necessità di codesta reazione si capisce. Eravamo arrivati a tal punto da dover dire che la poesia era diventata un bisticcio, qualche cosa peggio che un bisticcio: un accozzo ridicolo di parole che si stenta a credere che potessero avere un senso anche nella mente di chi le seri-

veva. Maglio fiorentino metteva insieme questo sonetto:

O alta de l'altezze più altera,
Cortese di cortese cortesia,
Plagente di plagere plagentera,
Contita di contezze secontia;
O chiara di chiarezze tuttor clera,
Valente c'al valor dai valentia,
Amore, di te Amor s'innamorera
Vedendo lo veder che 'n te vedia.
Veggio vedendo lo sommo vedere,
Dilettando diletto in dilettanza,
Con compiuto compiere compimento
Aggio avuto avendo in avere,
E tegno non tenere in mantenenza
Per accoglienza — d'accolto accoglimento.

Noi non intendiamo nulla di questi versi; ma intanto l'avere scritto così c'indica a che punto si fosse arrivati. E giunti a tali estremi, la reazione diventa un fatto necessario.

È curioso tener dietro a quelle che si potrebbero chiamare polemiche poetiche di quel tempo. Figuratevi la vecchia scuola, dura, ostinata nelle sue rancide teorie, che giura nelle parole e nelle forme di Iacopo da Lentino, che grida alla profanazione, al delitto di lesa arte, se qualcheduno osa allontanarsene. L'*ipse dixit* è un peccato di tutti i tempi. Gl'idoli letterarii ci sono stati sempre, e ne abbiamo anche noi oggi, e i nostri posteri se ne accorgeranno, e forse rideranno, come noi ridiamo di Maglio, di Gallo Pisano,

di Pucciandone. La vecchia scuola crede che i Siciliani abbiano raggiunto il colmo della perfezione, e che ormai non resti da fare più nulla che imitare, che andare su quella falsariga. La scuola poetica toscana che si cristallizzava nella maniera dei Siculi, che continuava quella moda letteraria, non si accorgeva del movimento che si operava intorno a lei; o, accorgendosene, gridava alla empietà, al sacrilegio, al delitto, con quella solita burbanza, con quella solita rabbia conservatrice di tutte le sètte, che si ripete sempre, sebbene sempre sconfitta dall'avvenire. Che il domani non è più l'oggi, è una verità che pare facile a capirsi, ma che pure nella pratica i più non capiscono.

E sì che gli ammonimenti non le mancavano! Abbiamo un sonetto, che forse è di Chiaro Davanzati,[1] diretto a Bonaggiunta Urbiciani di Lucca, dove, raccontata nelle due quartine la storia della cornacchia che si vestiva colle penne del pavone, ei conclude:

> Per te lo dico, novo canzonero,
> Che ti vesti le penne del Notaro;

il quale se fosse vivo, ti spoglierebbe come *falso menzognero*. È evidente che l'autore di questi versi era un novatore, uno di quelli, a cui non piacevano più le *penne del Notaro*, colle quali capiva che non si poteva più volare.

---

[1] *Riv. Fil. Rom.*, I, 2°, 87.

Infatti una reazione apparisce nelle poesie di Folgore, di cui ho parlato. Ma tra Folgore e Dante da Majano la distanza è troppa. Ci è non solamente diversità, ma contradizione di forma e di contenuto. Dagli annebbiati ed insipidi languori di una degenerata scuola cavalleresca precipitiamo in quello che ha di più reale la vita borghese. Là si sospira e si muore d'inedia; qui si ride e si balla e si folleggia e si mangia: là c'è anemia; qui c'è pletora. È un eccesso anche questo.

Tra i due estremi, tra l'estremo della maniera che chiamerò arcaica, e l'estremo della maniera rivoluzionaria; tra quelli che non vedono che il passato, e quelli che non sentono che il presente, ci starebbe pure qualche altra cosa.

E lo spazio infatti che separava le due scuole fu occupato. E chi l'occupò fu Guittone d'Arezzo, o meglio diciamo la scuola di Guittone.

Quali sono i suoi intendimenti, le sue vedute, i mezzi artistici, di cui può disporre? Guittone prima di tutto è un uomo dotto, che sa il latino, il provenzale, il francese. Guittone è uomo agitato da forti passioni. Marito di una bella Archina, l'abbandona insieme coi figliuoli per farsi frate Gaudente; grida contro la corruzione del secolo, difende la sua patria dalla mala signoria che la tiranneggia, predica la religione e la pace, si commuove, si agita, non si dà requie.

Guittone ondeggia tra due estremi. È attratto un po' verso l'antico, ma verso un antico diverso da quello degl'imitatori dei Siculi, verso l'*ideale* latino. I provenzalismi della moda letteraria lo muovono a nausea. Se dobbiamo rivolgerci verso il passato, pare che egli dica, ma quale passato più grande, più degno d'imitazione della latinità? È un lampo di rinascimento, che si spenge nei torbidi avvolgimenti di un pensiero non maturo e gretto; di una mente troppo poco colta, e troppo impastoiata ancora nei pregiudizi medievali. Le freddure provenzali lo disgustano: egli vuole innovare, e per innovare crede che non ci sia che un mezzo solo, quello di *latineggiare*, quello di creare uno stile difficile, che abbia le apparenze della gravità; quello di procedere severo e cupo, senza cogliere un fiore, senza atteggiarsi mai a un sorriso, rinvoltato nella toga scolastica, e, come gli scolastici, arcigno, noioso, ragionatore, fabbricatore di gravi sentenze, come lo chiama Benvenuto da Imola.

Difendere l'arte di Guittone, riabilitarne la memoria come scrittore di versi, a me pare che sia cosa difficile. L'oscurità che domina nelle sue poesie, e che è sempre cercata, e che agli occhi di lui era il suo pregio; i pensieri che si succedono monotoni; le immagini che vi mancano affatto; la lingua che somiglia ad una scogliera irta di punte, tutto questo fa dell'Aretino un poeta certo al disotto del mediocre. Un moderno

critico lo loda « di aver fatto passare la poesia dal principio cavalleresco al nazionale, dalle forme trovadoriche alle latine; e di avere aspirato a quella poesia politica concionatrice levata poi sì alto dal Petrarca ».[1] E ciò è vero, ed è merito di Guittone. Ma con questo non si dice già che egli fosse un buon poeta. Si dice che egli ebbe delle buone intenzioni, che tentò qualche novità utile. Ma le intenzioni ed i tentativi rimasero troppo al di sotto di quello che sarebbe stato necessario, perchè egli avesse potuto esercitare benefica influenza sull'arte nascente. Non neghiamo che ci fossero in lui nobili aspirazioni, quando si rivolgeva a Corso Donati, o alla sua « dolce terra aretina »; o quando inveiva contro la « gente nojosa e villana ». È verissimo che il suo contenuto era diverso da quello dei Siculi, più nazionale, più nostro. Ma il male è che codesto contenuto non ha nulla di poetico, neppure quel tenue, quel sottilissimo soffio di poesia che si può trovare qua e là in qualche siciliano. Sono ragionamenti, moralità, esortazioni, rimproveri, ma senza alito che gli avvivi, anzi affogati in un mare di stranezze e di oscurità. Quando è chiaro, è prosaico; quando è oscuro, non si sa più quel che sia, perchè non si capisce niente.

Come al lavorator la zappa è data,
È dato il mondo a noi, non per gaudere,
Ma per esso eternal vita acquistare....

---

[1] Carducci, *Studii Lett.*, 35.

Questi sono versi chiari, ma sono l'antitesi di ogni poesia.

Questi altri sono versi, dove io non saprei davvero qual senso trovare:

Alberigol di Lando, appena cosa
Disconcia ed annoiosa
È più, che mal ben sembri, o bene male,
E sì non degna già, nè graziosa
Più che ben disascosa
Esser catuna, ed apparer che vale.

Eppure è certo che Guittone fu un capo-scuola, che godè di grande stima presso i suoi contemporanei e che esercitò grande influenza. Qualcheduno, è vero, gli rimprovera le sue oscurità. Meo Abbracciavacca gli scrive:

Doglio . . . . . .
Di vostr'erranza, messer Fra Guittone,
Che l'oscuro parlar dite v'avanza,
Che per certanza contr'è di ragione.

Più aspramente Ubertino d'Arezzo gli dice che conduce una vita

Leggera a Dio ed al mondo nojosa.

Ma altri intanto gli dirigono poesie e lo salutano maestro, come Ubaldo di Marco, Anselmo da Ferrara, Ugo di Massa, Geronimo Ferramagnino di Pisa; e più tardi il Petrarca accen-

nava evidentemente a codesta supremazia Guittonesca, quando scriveva

> ..... Guitton d'Arezzo
> Che di non esser *primo* par ch'ira aggia;

appunto perchè ci fu un tempo, in cui egli era stimato *primo*.

Alla scuola iniziata da Guittone, ma che poi si modificò notabilmente, appartengono molti poeti toscani, quali Pannuccio del Bagno, Ubaldo di Marco ed altri. Ma ci sono poi anche delle incertezze, ci sono dei poeti che posti tra il provenzalismo, il genere popolare e la maniera nuova di Guittone, ondeggiano un po' di qua e un po' di là, si avvicinano ora ad un genere ed ora ad un altro. Per esempio, Rustico di Filippo è schiettamente popolare in molti luoghi, popolare anche un po' troppo, come nel sonetto che comincia:

> Su, donna Gemma, con la farinata
> E col buon vino e con l'ova recenti,
> Che la Nuta per voi sia argomentata,
> Ch'io veggio ben ch'ella ha legati i denti.

Poi altrove provenzaleggia. Lo stesso accade di Guido Orlandi, di Giovanni dell'Orto, di Terino di Castelfiorentino e di altri.

In alcuni invece, come sarebbe Chiaro Davanzati, sembra che ci sia stata come una fusione dei varii elementi. La sua poesia, morale

e un po' guittonesca, s'ingentilisce di forme, è meno rozza. Non dico ancora che sia bella, ma è meno oscura, procede più alla buona, è meno, quasi direi, sillogistica, e quindi un poco più elegante.

Noi vediamo da ciò quanti elementi varii, quanto cozzo di scuole diverse, di tendenze opposte, quanti tentativi, quante oscillazioni si avessero nel primo periodo della nostra letteratura. Diamo uno sguardo complessivo all'Italia: da Ciullo al Notajo da Lentino; da Iacopone all'Anonimo Genovese; da Ciacco dell'Anguillara a Bonvesin da Riva; da Guittone all'Angiolieri; vedete che tumultuare di forme, di pensieri, di scopi, d'intendimenti diversi. C'è dentro veramente un po' di tutto: amore, religione, morale, storia, satira, burla; e tutto si muove, si agita, bolle confusamente, e tutti sono elementi per l'arte futura, che sta elaborandosi, e che sembra agitarsi negli augusti dolori della maternità.

Dalla Toscana passiamo a Bologna. Bologna è nel secolo XIII la città del movimento scientifico, è il grande focolare degli studii.

Guido Guinicelli fu certo dapprima seguace della scuola di Guittone. Ce lo dice chiaro quel sonetto, dove lo chiama *maestro*, mandandogli una canzone, perchè la corregga:

> Prendete la canzon, la quale io porgo
> Al saver vostro, che l'agiunchi e cimi,
> Chè a voi 'n ciò sol com'a maestro accorgo.

La confessione è esplicita. Sebbene noi non conosciamo il tempo, nel quale quel sonetto fu scritto, pure possiamo esser certi che appartiene alla giovinezza letteraria del Guinicelli. In lui doverono poi esserci delle successive e varie trasformazioni. Ce ne restano le prove nelle sue poesie, ed anche, al solito, nelle rabbie letterarie di certi suoi còntemporanei.

Quel Bonaggiunta Urbiciani di Lucca, a cui altri rimproverava di vestirsi delle penne del Notaro, ora, con un fare che vorrebbe essere satirico, e che certo nasconde uno di quei poco santi sdegni che agitano i petti dei letterati gretti di tutti i tempi, quando veggono qualche cosa di nuovo, qualche cosa che esce da quel giro d'idee, dentro le quali essi si aggirano e si dondolano, e di cui si sono fatti il loro nido, come bachi del bozzolo, ma bachi destinati a non diventar mai farfalle; quel Bonaggiunta scrive a Guido, che *ha mutata la maniera e li piacenti detti dell'amore*; e lo rimprovera di *oscurità*, e scherza sul senno di Bologna.

Certo, Guido aveva mutato i piacenti detti dell'amore. C'è una sua poesia, dove si sente già come un'aura nuova, un profumo di sentimento delicato; un suono che par tratto dalla dolce lira del Cavalcanti e di Dante.

Paragonate le vacuità dei provenzaleggianti siculi e toscani, e le trivialità di alcuni poeti

popolari, a queste due terzine, dove parla della sua donna:

Passa per via sì adorna e sì gentile
C'abbassa orgoglio a cui dona salute,
E fal di nostra fe', s'e' non la crede,
E non la può appressar uom che sia vile.
Ancor ve ne dirò maggior virtute,
Null'uom può mal pensar, finchè la vede.

C'è qui evidente una trasformazione di contenuto. Il poeta avvicinandosi alla donna amata, è davanti ad una donna vera, ma non cerca da lei soddisfacimenti bassi. La vista di lei, egli dice, impedisce i mali pensieri, il suo saluto abbassa ogni orgoglio: è un pensiero, se volete, ancora cavalleresco, ma di una cavalleria diversa, che si avvicina meglio alla verità; ed è espresso in versi che sono chiari e poetici. C'è un afflato lirico più vivo, e una gentilezza di forma che già si avvicina a quella di Dante. Il quale io credo probabile che si ricordasse i versi del Guinicelli:

Passa per via sì adorna e sì gentile
C'abbassa orgoglio a cui dona salute,

quando scriveva quelli immortali:

Tanto gentile e tanto onesta appare
La donna mia, quand'ella altrui saluta.

Il Guinicelli deve anche avere seguito la scuola dei burleschi. Me ne dà indizio un so-

netto, assai oscuro e forse sciupato dai copisti, che comincia:

Chi vedesse a Lucia un var cappuzzo;

e un altro che pubblicò il signor Zambrini:

Diavol ti levi, vecchia rabbiosa.....

e qualche cosa di simile che trovasi anche in altre sue poesie. Ma questi non erano ancora che tentativi. Il vero movimento impresso da lui all'arte tiene un poco allo studio dei Siculi, un poco a quello di Guittone, molto più alla qualità del suo ingegno e alla città, dove egli visse.

Bologna, come ho già detto, è nel secolo XIII la città della scienza. E il Guinicelli è un poeta scienziato. In lui il concetto cavalleresco si muta, diciamo anche che si allarga: egli canta l'amore e insieme la nobiltà vera dell'animo. Egli è un filosofo, che pure ripetendo il motivo dell'amore cavalleresco:

Al cor gentil ripara sempre Amore,

poi, nella poesia stessa, paragona l'*uomo altiero* al fango, ferito dal sole, e il sole dice che è il *gentil valore*; e il fango *vile riman*.

Il pensiero cavalleresco che domina nella più famosa delle canzoni di Guido, non è più quello stazionario degli altri poeti; non è una cosa andata a prendere al di fuori di sè. Codesto pensiero ha traversato lo spirito del poeta, e a quello

spirito si è informato. Guido è un filosofo, uno scienziato, e la sua poesia è filosofica. La mente speculatrice, abituata a pensare, a spaziare nei campi metafisici, ha parlato in forma poetica la propria lingua. È da questo punto di vista che la lirica del Guinicelli ha una grande importanza, perchè è il germe, da cui sboccerà una delle forme del lirismo Dantesco.

Io non dico che la poesia del Guinicelli artisticamente sia una cosa bella. Ha, sebbene attenuati, certi difetti della scuola di Guittone, alla quale si ricollega, secondo me, assai strettamente. Ha troppo del ragionamento; il contenuto scientifico vi è troppo palese, troppo povero d'immagini, troppo ignudo. L'intelletto vi predomina soverchiamente sulla fantasia. L'Urbiciani (l'ho già detto) gli rimprovera la oscurità, ed ha un po' di ragione. Ma, con tutto questo, Guido segna uno svolgimento notabilissimo dell'arte italiana; diciamo meglio anzi, di quell'arte che fino allora era stata sicula, lombarda, toscana, cioè provinciale, ristretta dentro certi limiti, e che con lui solamente comincia a diventar nazionale. Alle poesie di lui starebbero bene per epigrafe due versi di un suo sonetto, del sonetto appunto che con sussiego signorile manda in risposta a Bonagiunta:

Uomo ch'è saggio non corre leggero,
Ma pensa e guarda, come vuol misura.

Qui sono proprio indicati i suoi pregi e i suoi difetti. Egli pensa e guarda, ma con troppa misura; egli è saggio, ma troppo saggio, e corre troppo poco leggero per un poeta.

Ad ogni modo la sua influenza fu senza dubbio grandissima. Dante lo chiama

> ..... il padre
> Mio, e degli altri miei miglior, che mai
> Rime d'amore usar dolci e legggiadre.

Altrove lo chiama *Nobile, Massimo*, lo chiama antonomasticamente il *Saggio*. Il Guinicelli fu centro di una scuola, alla quale appartennero Fabrizio dei Lambertazzi, Guido Ghisilieri, Onesto, forse anche Brandino Padovano. E fu poi, onore grande per lui, padre della bella scuola di Lapo Gianni, di Guido Cavalcanti, di Cino e di Dante; della scuola del *dolce stil nuovo*, colla quale la lirica italiana raggiunse nuove ed insuperabili altezze.

CAPITOLO XIII

POESIE ALLEGORICO-MORALI

Ancora un altro genere di poesia ci si presenta nel secolo XIII; un genere che ha qualche cosa dello scientifico, del didattico, del morale, vestito di forma allegorica. Tra siffatti componimenti quello, di cui dobbiamo occuparci per primo, è il *Tesoretto* di Brunetto Latini.

Esso è un piccolo poema, in versi settenarii, rimati a due a due, nel quale l'autore, reduce dalla sua ambasceria ad Alfonso X di Castiglia, udite da uno scolare di Bologna le triste notizie de' Guelfi cacciati da Firenze, pel grande dolore che ne prova narra di essersi smarrito in una selva:

Pensando a capo chino
  Perdei il gran cammino,
E tenni alla traversa
  D'una selva diversa.

In questa selva egli incontra una donna che è la Natura, la quale

Talor toccava il cielo
  Sì che parea suo velo;
E talor lo mutava,
  E talor lo turbava.
Al suo comandamento
  Movea il Firmamento;
E talor si spandea,
  Sì che il mondo parea
Tutto nelle sue braccia ....

La Natura parla a Brunetto di Dio, della creazione, degli angeli, della caduta dell'uomo, dell'anima umana, degli umori, degli elementi, dei pianeti. Segue poi l'autore a discorrere dei fiumi del Paradiso, delle pietre preziose, degli animali, dell'Oceano, delle colonne d'Ercole:

Appresso questo mare
  Vidi diritto stare
Gran colonne, le quali
  Vi mise per segnali
Ercules il potente,
  Per mostrare alla gente
Che quivi era finata
  La terra e terminata.

Brunetto riprende in seguito il suo viaggio, armato di una insegna che gli dà Natura:

Ma perchè tu non cassi
  In questi duri passi,
Te', porta questa 'nsegna
  Che nel mio nome regna;

E se tu fossi giunto
  D'alcun gravoso punto,
Tosto la mostra fore,
  Nè fia sì duro core
Che per la mia temenza
  Non l'aggia in reverenza.

Entra in un deserto selvaggio, e dopo avervi errato per tre giorni si trova in un piano giocondo, dove, egli dice:

.... i' vidi imperadori
  E re e gran signori,
E maestri di scienze,
  Che dittavan sentenze;
E vidi tante cose
  Che già 'n rime nè 'n prose
Non le poria ritrare;
  Ma sopra tutte stare
Vidi una 'mperadrice,
  Di cui la gente dice
Che ha nome Virtute ....

Questa Imperadrice ha quattro figlie Regine, che sono Prudenza, Temperanza, Fortezza e Giustizia, ognuna corteggiata da donne reali, delle quali l'autore nomina Cortesia, Larghezza, Leanza e Prodezza. Nella casa di Giustizia Brunetto ode i precetti di Larghezza, la quale gl'insegna come sia debito spendere allegramente nelle cose che tornano ad onore; ma come poi ei si debba guardare dal giuoco, dalle male femmine, dalla ta-

verna, dagli usurai. Ai precetti di Larghezza tengono dietro quelli di Cortesia, la quale comincia dal dire che

..... Larghezza
È 'l capo e la grandezza
Di tutto mio mestero;
Sì ch'io non vaglio guero,
E s'ella non m'aita
Poco sarei gradita.

Continua poi ammonendolo:

Non sie troppo parlante,
E pensati davante
Quello che dir vorrai,
Chè non ritorna mai
La parola ch'è detta: ....

e di non dir menzogna nè villania d'alcuno; di onorare l'amico, di non frequentare i più ricchi per non passare da giullare, di camminare con garbo per le vie, di non guardare sfacciatamente le donne, di evitare d'innamorarsi [1] e via discorrendo.

---

[1] E, veramente, un consiglio strano in bocca a Cortesia:

E guarda in tutte parti
Ch'Amor già per su' arti
Non t'infiammasse 'l core:
Con ben grave dolore
Consumerai tua vita;
Nè già di mia partita
Non ti potrei tenere,
Se fossi in suo podere.

Seguono i precetti di Leanza[1] e quelli di Prodezza; dopo di che Brunetto riprende il suo viaggio, e finalmente,

Passate valli e monti
  Boschi, selve e ponti,
I' giunsi in un bel prato
  Fiorito d'ogni lato,
Lo più ricco del mondo.

È questo il regno d'Amore, dove egli vede gente infinita, di cui

L'un gode e l'altro impazza,
  Chi piagne e chi sollazza.

---

[1] Notabile, tra questi, il seguente:

E vo' ch' al tuo Comune
  Rimossa ogni cagione,
Sie diritto e leale;
  E già per nullo male
Che ne possa avvenire
  Non lo lasciar perire,
E quando se' in Consiglio
  Sempre ti tieni al meglio;
Nè prego nè temenza
  Ti mova in rea sentenza.

E ad esso corrisponde l'altro precetto di Prodezza, che dice:

Ma se pur avvenisse
  Che 'l tuo Comun facisse
Oste o cavalcata,
  Voglio che in quella andata
Ti porti con barnaggio,
  E ti dimostri maggio
Che non porta tuo stato.
  .....
E tu per nulla sorte
  Non dubitar di morte,
Ch' assai è più piacente
  Morir orratamente,
Ch' esser vituperato,
  Vivendo, in ogni stato.

Presso al dio sta « ignudo un fresco fante », con ali, arco e frecce, che ha nome Piacere; e lo circondano quattro donne

Paura e Disianza
E Amore e Speranza.[1]

Brunetto vede là, coperto di un ricco manto

.... Ovidio maggiore
Che gli atti dell'amore
Che son così diversi,
Rassempra e mette in versi;

e coll'aiuto di lui fugge pauroso da quel luogo; passa le Alpi e pensa di andarsi a confessare. Infatti, dopo molte riflessioni ascetico-morali, dopo aver considerato che nè Giulio Cesare, nè Sansone, nè Alessandro, nè Assalonne, nè Ettore, nè Ottaviano poterono sfuggire la morte; dopo essersi ricordato come

.... ben per ragione
Provao Salomone
Ch'ogni cosa mondana
È vanitate vana;

un giorno entra « di nascoso » in Montpellier, ed ivi, dice,

---

[1] Notò già lo Zannoni (pag. 135) essere strano che *Amore* sia posto nel numero delle *quattro donne valenti*; anzi, aggiungiamo noi, che Amore sia posto intorno ad Amore:

I' vidi *intorno a lui*
Quattro donne valenti.

Me n'andai alli frati,
E tutti i miei peccati
Contai di motto in motto.
Ahi lasso! che corrotto
Feci, quand'ebbi inteso
Com'io era compreso
Di smisurati mali
Oltre che criminali ....

Dopo essersi confessato, Brunetto ci racconta che se ne tornò alla foresta, e tanto cavalcò, che si trovò sul monte Olimpo; ed ivi vide

.... un bianco viso
Con una barba grande
Che'n sul petto si spande.

È questi Tolomeo, che interrogato

Di que'quattro elementi
E di lor fondamenti,
E come son formati
E insieme legati
.... con belle risa
Rispose in questa guisa.

Così finisce il *Tesoretto*, al quale sembra che manchi la fine, che doveva contenere la risposta del sommo geografo, e che qualcheduno ritenne potesse essere il *Tesoro* la grande enciclopedia di Brunetto, a cui in tal caso il *Tesoretto* servirebbe come di prefazione. Ma veramente una tale supposizione a noi pare destituita d'ogni fondamento. I luoghi, dove nel *Tesoretto* si accenna ad una *prosa* finale, sono parecchi. Nel cap. v egli dice:

Quando vorrò trattare
  Di cose, che rimare
Tenesse oscuritate,
  Con bella brevitate
Ti parlerò per prosa ....

Nel capitolo X:

Ma quando fia stagione
  Udirai la ragione
Del ciel, com'è ritondo,
  E del sito del mondo.
Ma non sarà per rima,
  Come scritt'ho di prima.

E nel capitolo XI, anche più chiaramente:

  Non dico ch'i' m'affidi
Di contarlo per rima
  Dal piè fin alla cima;
Ma 'n bel volgare e puro
  Tale che non sia scuro,
I' vi dirò per prosa
  Quasi tutta la cosa
Qua 'nnanzi dalla fine ....

Che in tutti questi luoghi però non si parli del *Tesoro*, è dimostrato dal passo del capitolo XIV, dove il *Tesoro* è nominato, e in guisa da far comprendere che esso è opera affatto distinta dal *Tesoretto*:

Di tutte quattro queste
  Lo puro senza veste
Dirò *in questo libretto.*
  Dell'altre non prometto

Di dir nè di contare.
Ma chi 'l vorrà trovare
Cerchi *nel gran Tesoro*,
Ch' io farò per coloro
Ch' hanno lo cor più alto.
Là farò il gran salto,
Per dirle più distese,
Nella lingua franzese.

Ed ancora sarebbe assai da dubitare, a nostro avviso, che la *prosa*, a cui accenna Brunetto, fosse quello che intendiamo noi oggi con questo nome, e non piuttosto quello che intendevano gli scrittori del XIII secolo.[1] Ma lasciando ora una tale questione, che non ha per noi una grande importanza, certo è che nel *Tesoretto* noi abbiamo un lavoro poetico, didattico e morale, steso sotto figura allegorica. Ed è naturale che domandiamo a noi stessi, d' onde e come sia nata questa nuova forma dell' arte. È vero che la domanda potrebbe parere oziosa a chi ripensasse che da Esiodo in poi la poesia didascalica e l' allegoria si compenetrarono sempre a vicenda. È vero ancora che d' insegnamenti allegorici noi sappiamo che fu ricchissima la letteratura latina medievale, anzi sappiamo che l' allegoria penetrò dappertutto, e

---

[1] È noto a tutti il verso di Dante:

Versi d' amore e prose di romanzi.

E lo spagnuolo Berceo scriveva:

Quiero far una prosa in roman paladino.

Vedi su di ciò Diez, *Poes. d. Troub.*, 210, e Wolf, *Ueber die Lais, Sequenzen u. Leiche*, 85.

che allegoriche furono considerate le bestie, le pietre, le costruzioni architettoniche, le ali dei serafini, insomma ogni cosa.[1]

Ad ogni modo però il trovare ai primordi di una letteratura molte di queste poesie, e fino ad un certo segno foggiate tutte ugualmente, tutte gittate nella medesima stampa, è un fatto che merita qualche attenzione.

Poesie allegoriche amorose, ad imitazione dei Provenzali, ebbe anche la nostra letteratura. È notabile tra queste un *Giudizio d'Amore*,[2] dove l'amante dice di essere entrato in un giardino

Ked era fatto per gran maiestria,
Ke flori e rose et arboscelli assai
Cum dolçi pomi tuttor vi floria.
Et una dea terrena vi trovai,
Ke del giardin tenea la signoria;
Inkinando envêr ella salutai,
Saluto a me rendeo en cortesia.
E puoi me disse: vien fra lo giardino,
D'ongn'altra gioja prende al tu'plascere,
Scetto ke la kirlanda di l'amore.

Un messo viene (sonetto IV) ad intimare alla donna che si presenti al tribunale d'Amore; e questi pronunzia poi la sua sentenza (sonetto V):

---

[1] Ved. il volume d'*Introduzione*, cap. III.

[2] *Cinque sonetti antichi tratti da un Cod. della Palatina di Vienna*, da A. Mussafia, Vienna 1874.

Eo do per lode e per dritta sententia
Kel deiate restituir de le spese
E poi stare per sua diritta amança.
S'a voi non piace fare esta obedença,
Eo vo' dispongo d'ogn'omo corteise
K'aver non doviate maio loro usança.

Un altro esempio di poesia allegorica si ha nei Sonetti, dove Folgore da San Gimignano,[1] per dire de' pregi che deve avere il cavaliere, finge che esso sia spogliato da Prodezza, la quale

.... quando vede le membra scoperte
Immantenente se le reca in braccio
Dicendo: queste carni m'hai offerte,
I' ti ricevo, e questo don ti faccio,
Acciò che le tue opere fien certe,
Che ogni tuo bene far giammai non taccio.

Viene poi Umiltà che « dolcemente lo riceve » e lo ammonisce:

Che tu sai che superbia m'è nimica,
Che più con teco dimora non faccia.

Quindi Discrezione

.... sì l'asciuga d'un bel drappo e netto
E tostamente sì 'l mette 'n sul letto,

per poi farlo rialzare e ricordargli

Che ti convien rinascere nel mondo.

---

[1] Corazzini, *Miscellanea di cose inedite o rare*, pag. 229 sgg.

E finalmente arriva Allegrezza

Tutta fiorita che pare un rosaio,

e

.... li porta bellissima vesta,
Vetta, cappuccio con ghirlanda in testa,
E così adorno l'ha che pare un maio.

Questa tendenza all'allegoria nelle opere letterarie del secolo XIII è probabile che derivasse dal Romanzo della Rosa, il quale fu letto così avidamente nel medioevo, e diventò il codice della galanteria universale. Che esso fosse ammirato anche in Italia non può mettersi in dubbio, specialmente dopo che furono scoperti i dugentotrentadue sonetti, nei quali il romanzo francese è non so se debbasi dire piuttosto rifatto o parafrasato.[1] E l'influenza di quel famoso libro sul *Tesoretto*

---

[1] Vedi la notizia data dal Monaci (*Giorn. di Filologia Rom.*, n. 3) *Una redazione italiana inedita del Roman de la Rose.* I due sonetti ch'egli pubblica sono questi:

L'AMANTE ET AMORE

Sentendom' ismagato malamente
Del molto sangue ch'io avea perduto,
E' non sapea dove trovar aíuto;
Lo Dio d'Amor si venne a me presente,
E dissemi: tu-ssai veramente
Che-ttu mi se' intra-sse man caduto
Per le saette di ch' i' t' o feruto,
Si che convien che-ttu mi sie ubidiente.
Ed i' risposi: i' si son tutto presto
Di farvi pura e fina fedeltate
Più ch'Assesino a Vellio o a Dio il Presto.
E quelli allor mi puose in veritate
La sua bocha a la mia senz' altro aresto,
E disse: pensa di farmi lealtate.

L'AMANTE E AMORE

Del mese di gennaio e non di magio
Fu quand' i' presi Amor a signoria

pare evidente, almeno rispetto al concepimento generale del lavoro.[1] Per ciò che riguarda l'arte, il valore del componimento del Latini è ben poco.

Qualche volta parrebbe di sentirlo innalzarsi a qualche immagine poetica, a qualche cosa di lirico e di grandioso, dove per esempio descrive Natura, la quale

Talor toccava il cielo
Sì che parea suo velo.

Ma l'eterna personificazione guasta tutto, perchè è una personificazione troppo minuta, troppo ricercata, che impiccolisce le cose, che le rende spesso anche ridicole. Figuratevi che della Natura, di questa Natura, di cui ha detto che il

---

E ch' i' mi misi al tutto in sua ballia,
E saramento li feci e omaggio.
E per più sicurtà gli diedi in gaggio
Il cor, che non avesse gielosia,
Ched i' fedele e puro i' no gli sia
E sempre lui tenere a segnio maggio.
Allor que' prese il cor e disse: amico,
I' son segnior assa' forte a servire:
Ma chi mi serve per certo ti dico,
Ch' a la mia grazia non può già fallire,
Ed a buona speranza il mi notrico
Infin ch' i' gli fornischa su desire.

[1] Ci pare inutile fermarci a dimostrare la falsità dell'opinione che il *Tesoretto* sia copia del *Tesoro* di Pietro di Corbiac, perchè ormai nessuno crede più all'assurda accusa del Bettinelli. Ad ogni modo chi volesse leggere le inoppugnabili ragioni che la dimostrano falsa, può trovarle nel bel libro di uno scrittore della Danimarca (*Brunetto Latinos*, *Levnet og Skrifter af Thor Sundby*, Kjobenhavn, 1869) che è l'ultimo e più autorevole biografo del nostro autore, e il più dotto indagatore delle fonti del *Tesoro*.

cielo pareva farle da velo al capo, poi descrive le labbra vermiglie, il naso affilato, la gola biancicante, lo naso argentato. Ogni poesia se ne va, e la figura diventa grottesca. Cercare in questi versi l'ombra dell' ispirazione, del sentimento, dell'affetto, sarebbe vano. Sono versetti monotoni, nojosi, che si succedono a due a due, e pajono una processione di frati, tutti uguali, senza espressione di fisonomia, senza vita, morti che camminano.

Considerato nel suo insieme, il *Tesoretto* ci rappresenta un fuorviamento dell'arte, come quello che non si riconnette colle nostre tradizioni letterarie, come quello anzi che si stacca affatto dalla scuola toscana, ed entra in un campo tutto artifizio e convenzione, e tutto imitazione. È un genere ibrido, è scienza in versi, è il vecchio simbolismo medievale che entra anche nella nostra letteratura, ma che ci entra senza grazia, senza neppur quella grazia che è nel Romanzo della Rosa, dove almeno i personaggi allegorici ci vengono davanti adornati con una certa eleganza, direi quasi cesellati da una mano che si è compiaciuta delle raffinatezze del suo lavoro.

Ma in Brunetto no. Quelle povere regine, imperatrici, contesse, non hanno una grazia al mondo; egli non si preoccupa di adornarle, di farcele parere belle, eleganti, come fa Guglielmo De Lorris. Brunetto si contenta d'infilare precetti, consigli, ammonimenti in versi, anche di

quelli proprio inutili, come là dove con molti esempi ci prova che tutti dobbiamo morire.

Posteriore di poco al Latini, e forse suo discepolo, fu Francesco da Barberino, un giureconsulto dotto, un giudice, un notajo, che prese parte a concilii, che fu segretario di vescovi, che viaggiò più volte alla corte di Avignone, e forse con pubblici incarichi, e del quale, però, non sarebbe certo arrivata a noi la memoria, se egli non avesse scritto due operette, nella nascente lingua italiana; scritte, forse, a sollievo delle gravi cure della sua professione. Tali opere sono i *Documenti d'Amore*, e un Trattato *Del Reggimento e dei Costumi delle Donne.*

Non bisogna lasciarsi ingannare dal titolo: i *Documenti d'Amore* sono una specie di enciclopedia morale; e sono detti così, perchè *Amore* (nel senso provenzale di divinità suprema, di divinità, da cui emana ogni bene) è quello che detta questi Documenti. Così più tardi, e nella Provenza stessa, un trattato di versificazione fu intitolato *Leggi d'Amore*, perchè nelle Leggi d'Amore è la fontana della gaja scienza di *trobar*;[1] così una Enciclopedia fu intitolata *Breviario d'Amore*, dove *Amore* è inteso nel senso più largo, cioè l'amore mistico che unisce fra loro le persone della Trinità, l'amore che

[1] Vedi *Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'Amors*, I, 5.

crea tutto ciò che esiste, l'amore di Dio e del prossimo, l'amore dell'uomo per i beni della terra, e via di seguito.[1]

Libri presso a poco del genere stesso di questo del Barberino, cioè d'insegnamenti morali, una qualche cosa che somiglia ad un galateo, a un libro di costumi, ebbero già i Provenzali e i Francesi, per esempio, *Le Chastiement des Dames* di Robers de Blois,[2] le *Leçons de la sagesse* di

---

[1] Vedi *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, pub. par G. Azaïs. Si leggano specialmente i capitoli dove è fatta *l'espozicio de l'Albre d'Amors*, I, 23 segg.

[2] Barbazan, II, 184. È un interessante componimento, che potrebbe essere utilmente paragonato al *Reggimento delle Donne* del Barberino. Comincia così:

Ceste livre petit priseront
Dames, s'amendées n'en sont;
Por ce vueil-je cortoisement
Enseignier les dames comment
Eles se doivent contenir.
En lor aler, en lor venir,
En lor tesir, en lor parler
Se doivent moult amesurer.....

Curiosi insegnamenti sono questi:

Gardez qu'à nul home sa main
Ne lessiez metre en vostre sain,
Fors celui qui le droit i a.
.....
Après vous di que de sa bouche
Nus hom à la vostre ne touche,
Fors cil à cui vous estes toute.
.....
Vous qui mauveso odor avez
.....
Entretant vous metez en paine
De bien retenir vostre alaine,
D'anis, de fenoil, de commin,
Vous desjunez sovent matin
.....

Roberto de Blois insegna anche le regole della tavola:

Au mengier vous devez garder
De moult rire, de moult parler.

Arnaut de Marueil,[1] le *Règles de vie* di Nat de Mons,[2] ed altre opere consimili, le quali, insieme col Romanzo della Rosa doverono influire sul concepimento dei *Documenti d'Amore.*

Vediamo ciò che sia questo libro singolare.

L'autore comincia dal dire che la

Somma virtù del nostro Sire Amore

ha acceso il suo intelletto, e lo ha mosso a chiamare da ogni paese i servi del Dio alla maggior di lui ròcca; dove Amore detta ad Eloquenza, ed i servi d'Amore scrivono i Documenti sotto la dettatura di lei.

Questi servi d'Amore sono dodici personificazioni, Docilità, Industria, Costanza, Discrezione,

---

Se vous mengiez avvec autrui,
Les plus beaux morsiaux devant lui
Tornez; n'alez pas eslisant
Ne le plus bel ne le plus grant
.....
Toutes les foiz que vous bevez
Vostre bouche bien essuiez.

E finisce per fare il segretario galante, suggerendo la risposta ad una dichiarazione d'amore, e dicendo quali sono i sintomi del male che soffrono gl'innamorati:

La dolors que li amanz sent
C'est souspirer et baaillier,
Petit dormir et moult veillier,
Sainz froidure sentir, trambler,
Et sanz trop chaut avoir, suer;
Mengier petit et boivre mains,
Estendre, pleindre et estre sains,
Descolorer et amaigrir,
Et mas et pales devenir.
..... .

[1] Raynouard, IV, 405.
[2] Raynouard, V, 360.

Pazienza, Speranza, Prudenza, Gloria, Giustizia, Innocenza, Gratitudine, Eternità; ed ognuna di esse detta i suoi insegnamenti.

Lo scrittore tenta coll'allegoria di dare un qualche colore poetico al suo lavoro, che è una specie di enciclopedia morale e civile. Anche il Barberino, come Guittone d'Arezzo, cerca d'innestare sul tronco della poesia provenzale qualche cosa di latino; anch'egli è dotto, e vuole che il suo volgare latineggi; anch'egli va in cerca di astruserie e di difficoltà,[1] e la sua poesia può essere ravvicinata alle canzoni morali del frate d'Arezzo, di cui è uno sviluppo sotto un punto di vista, ma da cui anche si allontana per il concepimento più vasto del lavoro.

Nella corte di Amore del Barberino si insegna un po' di tutto. Dopo un lungo trattato sui vizi, si passa ad ammaestrare sul modo che deve tenersi per essere grati conversando con ciascheduno. Se ti trovi con religiosi, egli dice « parla di Dio; se con filosofi, parla di moralità: se con giovani, di sollazzi; e così via di seguito, con ognuno, delle cose della sua professione ». Seguono poi le regole da osservarsi camminando con le varie qualità di persone; e le regole sul modo di stare a tavola e in chiesa.

Il Barberino, da cavaliere elegante, non vuole che a tavola *si tiri l'osso coi denti*, nè alcuno

[1] Nei *Documenti* si ha l'esempio della *cobla divinativa* dei Provenzali. (Vedi Parte II, Docum. 6).

si mostri digiuno più alla fine che al cominciare del pranzo; vuole che l'uomo serva le donne, soggiungendo però cautamente:

Ma fa che sempre attenda
Che non t'appressi soverchio ad alcuna;

ed ancora

Guardale poco in faccia
Assai meno alle man, quanto al mangiare,
Che soglion vergognare .....

Parla poco e breve, e sempre di cose pulite ed allegre.

Nel seguito del libro s'insegna come hanno da portarsi i signori coi servi loro; si parla delle feste; si danno centocinquanta regole per vivere con accortezza e virtù; si dice quali qualità si debbano cercare nella donna che si vuol prendere per moglie; e come debbasi custodire una città in tempo di pace e di guerra; quali sieno i pericoli del mare e come possano schivarsi,[1] come si debbano condurre i giuristi, i medici, i notai, i mercanti; quali soldati si debbano scegliere da un buon condottiero, ed altre cose infinite.

---

[1] Questo capitolo (Parte VII, sotto Prudenza, Docum. 9) attrasse l'attenzione dell'illustre contr'ammiraglio Fincati, così dotto nelle discipline marinaresche, il quale ci assicura che « questo prezioso documento porge una esattissima idea delle condizioni del navigatore nel tredicesimo secolo, e taluni dei suoi avvertimenti sono raccomandati ancora al giorno d'oggi e lo saranno sempre » (*Rivista Marittima*, anno XI, fascicolo II).

Il Barberino, come ho già detto, scrisse pure un libro *Del Reggimento e dei Costumi delle Donne*, nel quale ancora si riflette chiarissimo lo studio dei poeti occitanici e l'influenza del Romanzo della Rosa, nelle allegorie continue, di cui lo scrittore fa uso.

Seguiamolo rapidamente nelle sue teorie da giureconsulto e da trovatore, da scolastico e da uomo galante.

La prima parte dà precetti alla fanciulla, ch'ella stia colla madre, che non vada mai sola tra uomini, che tenga gli occhi bassi; che sappia tacere a tempo, e quando parla, parli temperatamente e a voce bassa; che sia ordinata nel mangiare; che se è richiesta di canto, si faccia prima pregare un poco. Che sia bene acconcia nel vestire, che rida senza gridare, e (cosa veramente strana) se le avviene che le convenga di piangere per alcuna sventura,

Sia senza voce lo suo lacrimare.

Imporre al cuore ed agli occhi di piangere educatamente, è spingere ad un bel punto le leggi del galateo!

Ma tutto questo però è imposto alla fanciulla solo nel caso ch'ella sia figliuola d'imperatore o di re. Se invece avrà la fortuna di essere figlia d'un cavaliere, d'un giudice, di un medico, allora potrà ben più ridere e giuocare, e andare a torno, e menare allegrezza in balli e canti, ed

anche (sebbene il Barberino non l'abbia detto) lasciare più liberamente uscir fuori le sue lacrime; allora imparerà a cucire e a filare, ed anche un poco a far da cucina.

E qui ecco presentarsi a messer Francesco una ben difficile questione. Dovrà la fanciulla imparare a leggere e a scrivere? Egli sinceramente confessa che su questo punto non sa bene risolversi, perchè ci è chi dice di sì, e chi dice di no, chi loda e chi biasima. Dopo aver ragionato un pezzetto su questo argomento, in versi veramente bruttissimi, con un candore che commuove, il pover'uomo conclude che nel dubbio è meglio prendere la via più sicura; e questa via più sicura è che la fanciulla si affatichi ad apprendere altre cose, e quelle (il leggere e lo scrivere) lasci andare, come cose inutili e pericolose.

La povera fanciulla è così condannata alla più assoluta ignoranza, salvo che in un caso solo, quando si voglia far monaca; ed anche in questo caso, dice il Barberino, *se non fosse per l'officio loro*, le loderei del non saper leggere. Vedete, quale era rispetto alla donna il pregiudizio medievale; quello stesso pregiudizio che da un lato le vietava il piangere, dall'altro non voleva che sapesse leggere; e voleva poi che se il padre la baciava, ella dimostrasse vergogna anche dei baci paterni (è un altro precetto del nostro autore); e che se fosse nata in umile stato, dovesse andare scalza, mal vestita, non pettinata. E pure

c'è anche oggi chi dice che il medioevo riabilitò la donna, e la risollevò al grado che le apparteneva! Strane allucinazioni!

Dalla fanciulla passa il Barberino alla donzella da marito, nella Parte II, e le fa sul principio dire da Verginità

> .... Se tu mi vuoi seguire
> Potrai con meco all'*alto Sir* venire.

E per giungere a questo *alto Sire* le conviene, se è figliuola di re, star sempre nascosta, tanto che, povera sventurata! le sembri noja il solo esser veduta, e mostri paura di ogni vista umana. Se le accade di uscir colla madre, non saluti alcuno, ma cammini tutta raccolta, cortese e soave

> Facendo piccol passi e radi e pari.

A lei non si conviene neppure l'andare in chiesa; ma preghi piuttosto in camera sua, e se sa leggere, legga l'Uffizio della Madonna.

Continua poi il poeta dando precetti alle donzelle di minor condizione; e qui è una tirata contro certi costumi del tempo suo, la quale mostra che tutti i tempi si rassomigliano.

Che se poi alla fanciulla comincia a passare il tempo da marito, allora occorre raddoppiare le cautele: tema essa la vergogna, pensi alla viltà del peccato, non si affacci mai alla finestra, non legga libri di novelle, nè canzoni e trattati d'amore;

scelga cibi adattati, e poi finalmente confidi nella misericordia di Dio.

Rivolgendo i suoi insegnamenti alla donna maritata, l'autore prende le mosse dalla cerimonia nuziale, e l'ammonisce che due o tre volte si faccia ripetere la domanda del consentimento, prima di rispondere; e che poi, prima di andare al marito

.... sembri ch'entrata
Sia in una selva molto dubiosa
A lui poco parlando
In atti paurosi;

ed ancora, che mangi prima in camera sua, per poter poi astenersi dal cibo al banchetto nuziale. Consigliare allo stomaco una siffatta ipocrisia, è la cosa più strana che possa immaginarsi!

Seguono i precetti per la donzella che va moglie ad un re; e qui è la descrizione del banchetto, della camera, ed una scena dove si dipingono al vivo i costumi del tempo.

La Parte VI parla della vedova, e comincia con un suo lungo lamento, dov'è molta rettorica e poco cuore. A quel lamento risponde Costanza, che lascia poi colla vedova due damigelle, Speranza e Consolazione, ed un fante che ha nome Conforto; e (quello che è più caratteristico) due cameriere fuori della porta, Gioja ed Allegrezza, pronte ad entrare, appena veggano il momento opportuno.

La Parte VII discorre della vedova che si rimarita; l'VIII della donna che prende in casa propria l'abito religioso; la IX di quella che si chiude in monastero; e poi delle cameriere e delle servigiali, delle ancelle, delle barbiere, delle fornaje e d'altre. Tutta una parte del libro è destinata a dar consigli alle balie su quello che riguarda il bambino; ed è curioso sentire il grave giureconsulto scendere a tante minute particolarità sul modo di allattare, di rendere perfette le tenere membra infantili, di guardare quelle delicate creature da ogni pericolo.

Al principio della Parte XVI il poeta dice di essere stanco dei suoi trattati e per riprender forza vuole rivedere la sua donna, la quale non è altro che la Sapienza. Se non che è arrestato da Voluttà, che gli promette, se vorrà fermarsi con lei, ogni sorta di piaceri. Messer Francesco naturalmente li dispregia, e seguita il suo viaggio, significando, sempre allegoricamente, quali e quanti ostacoli si frappongano per arrivare alla Sapienza. Quindi pone molte sentenze in bocca a Prudenza; viene poi a dare dei precetti intorno a cose molto delicate, e le pone sulle labbra di Ardire; dà delle strane ricette; enuncia delle questioni d'amore; e finalmente, l'affaticato ed affaticante poeta, aggirandosi sempre in un inestricabile ammasso di personificazioni e di allegorie, fa dono del suo libro a Sapienza, e finisce.

Come dobbiamo noi giudicare le due opere del Barberino? Artisticamente non hanno certo che poco valore. I precetti in versi non sono mai riusciti a diventare poesia. Qui poi c'è anche di peggio. L'allegoria soffoca ogni arte. Chi ha dovuto leggere per intero i due volumi dei *Documenti* e del *Reggimento*, ha certo durata una gran fatica, ha sentito un gran peso, non è stato mai ricreato da un lampo di vero affetto, di vera poesia. Il Barberino ha sempre davanti i suoi modelli, i francesi, i provenzali e quei pochi latini che conosceva. Egli non cerca nulla dentro di sè, non mostra neppure di sapere che ci sia un cuore e una coscienza umana che debbono ispirare il poeta. A lui viene tutto dal di fuori; ed alle influenze letterarie che s' impongono alla sua mente, egli non sa aggiungere che la smania di mostrarsi dotto, di citare qualche Provenzale, Guido Guinicelli, Seneca, Sant'Agostino; amalgama strano di nomi vecchi e nuovi, di misticità e di cavalleria, che in lui accenna appunto il desiderio di foggiare un' arte che riunisca in sè le tendenze di varie letterature. E così vengono fuori scienza, allegoria, personificazione, oscurità, contorsioni, concetti convenzionali, rettorica, ricercatezza: tutto un insieme che sarebbe naturale in un periodo di decadenza, ma che riuscirebbe impossibile alle origini, se noi non conoscessimo in quali particolari condizioni si trovasse l'Italia.

I due libri del Barberino possono avere importanza come documenti dei costumi del tempo. Nella storia delle nostre lettere, essi non segnano davvero un progresso, anzi ci colpiscono dolorosamente, sia per l'impronta che portano dell'imitazione, sia ancora per il falso e nagativo concetto dell'arte che gl'informò.

Non ho ancora finito di parlare delle poesie allegorico-morali. Mi resta anzi a discorrere di quella che in quest'ultimi tempi ha levato maggior grido di sè: il famoso poema dell'*Intelligenza*.

Ne pubblicò, primo di tutti, alcuni frammenti Francesco Trucchi nel 1846, tacendo da che codice gli avesse tratti, e dicendo che il poema «chiaramente appare modellato sul gusto orientale, e che non può essere stato scritto più tardi della prima metà del millecento, quando erano ancor fresche in Sicilia le ricordanze della dominazione, della letteratura, delle arti e dei costumi degli Arabi».

Nel 1850 Federigo Ozanam pubblicò l'intero poemetto, e dalla nota che trovò in fine del codice (*Questo si chiama la Intelligenzia, lo quale fecie Dino Compag*...) attribuì la poesia a Dino Compagni. L'edifizio arabo-siculo del Trucchi cadeva in rovina destinato a risorgere più tardi. Al Compagni si attribuivano gli onori della meravigliosa poesia.

Veniva poi a ritorglieli il Nannucci, dicendo che la forma, lo stile, i concetti, il continuo pro-

venzalismo che vi campeggia, rendono chiaro che il poema risale ad un tempo anteriore; e che la freschezza del colorito, la soavità degli affetti, la leggiadria delle immagini, fanno ampia fede che l'autore dell'*Intelligenza* non può essere lo scrittore della *Cronaca*, breve, rapido, denso.

Agli argomenti del Nannucci rispondevano altri; ed il signor Carbone scriveva che, chiunque ne sia l'autore, questo poema è di grande momento nella storia della letteratura e della lingua italiana, come quello che riflette l'indole cavalleresca, battagliera e religiosa del secolo XIII.

Alle idee del Trucchi, quasi venticinque anni dopo, tornava il Settembrini, che trovava il poema bellissimo e opera forse di un arabo di Sicilia; e il De Sanctis vi scopriva un vero entusiasmo lirico, e il sentimento della natura e della bellezza.

Noi vediamo da ciò, quanti valentuomini si trovassero concordi nel giudicare il poema dell'*Intelligenza* per una cosa stupenda.

Accostiamoci dunque anche noi con rispetto a questo vecchio avanzo dell'arte italiana.

E prima di tutto, che cosa dobbiamo noi dire dell'essere stato il componimento attribuito a Dino Compagni? Io, occupandomi qualche anno indietro di questo argomento,[1] scrivevo che lo spirito che anima la *Cronaca* è troppo diverso

---

[1] *I Primi due secoli* ecc., pag. 254.

da quello del poema, per credere l'uno e l'altra opera dell'autore stesso. Ma questo argomento oggi che valore potrebbe avere, oggi che ferve la battaglia sull'autenticità della *Cronaca* Diniana? Mettiamo dunque da parte quell'argomento che il tempo ha arrugginito, e aspettiamo per potercene servire di nuovo di vedere tra i gladiatori che oggi combattono, chi resterà vincitore. E del resto, poca importanza ha per noi che l'*Intelligenza* sia o no del Compagni. Quello che a noi interessa è di studiare l'indole, il carattere, la natura di questa poesia, senza preoccuparci di chi possa esserne stato l'autore.

Come nel Romanzo della Rosa ci aggiriamo in un palazzo allegorico, anche in questo che, non rettamente, si è chiamato *Poema dell'Intelligenza*, ci aggiriamo in un palazzo allegorico, nel palazzo di *Madonna*; la quale non è altri che l'*Intelligenza*.

Il poeta comincia con un breve proemio, che è una descrizione della primavera

> Al novel tempo e gajo del pascore
> Che fa le verdi foglie e' fior venire.

Io credo sia stata principalmente questa descrizione, quella che ha sedotto, che ha rapito, che ha fatto andare in estasi molti di coloro che hanno giudicato questa poesia. Infatti la descrizione è tutt'altro che brutta. C'è vivezza, c'è

brio ed eleganza; c'è quel sentimento della natura che vi trovava il De Sanctis.

Chi potrebbe non ammirare questi versi:

Quando gli augelli fan versi d'amore,
E l'aria fresca comincia a schiarire,
Le pratora son piene di verdore,
E li verzier cominciano ad aulire....

Ma il male, il gran male si è che tutto questo non è originale. Queste descrizioni della primavera, questo tempo del *pascore*, queste foglie verdi, questi augelli che cantano, sono evidentemente imitati, o forse tradotti dal provenzale o dal francese. Già il vecchio conte di Poitiers aveva cantato:

Plus vezem de novelh florir
Pratz e vergiers reverdezir,
Rivs e fontanas esclarzir,
Auras e vens
Ben deu quascus lo joy jauzir
Don es jauzens.[1]

E Bernardo di Ventadorn:

Lo gens temps de pascor
Ab la fresca verdor,
Nos adui fuelh e flor
De diversa color.[2]

---

[1] Mahn, *Die Werke der Troub.*, I, 8.
[2] Ivi, 13.

E Bertran de Born:

Be m play lo douz temps de pascor
Que fai fuelhas e flors venir;
E play mi quant aug la baudor
Dels auzels que fan retentir
Lor chau per lo boscatge .....

Nella Francia settentrionale il Sire di Coucy cantava:

Quant li estez et la douce saisons
Font foille et flors et le pres raverdir,
Que li dols chans des menus oisellons
Fait les pluisors de joie sosvenir .....

E Jossellin de Dijon:

A l'entrée dou douz comancement
Del novel tens que je voi repairier,
Que pre sunt vert et florissent vergier,
E cil oisel chantent si doucement.[1]

Nel Guy de Nantoil si legge:

Ah cel dos tens et gai che la rose est florixe,
E erbecte punsent, arboseus reverdixe,
Heioseus çant dolce por bois et polarixe[2]
.....

Fin qui, dunque, il poeta dell'*Intelligenza* ha poco merito.

---

[1] Du Méril, *Mélanges Archéol.*, 323-24.

[2] Keller, *Romvart*, 38. — Si veda anche Bartsch, *Rom. und Pastor.*, pag. 168.

Andiamo avanti. Egli dice che in questo gaio risvegliarsi della natura, in questo allegrarsi della Primavera

> ..... Sentio venir dal fino Amore
> Un raggio che passò dentro dal core.

L'Amore, e (si noti) il *fino* Amore, messo in relazione colla primavera, è cosa anch'essa tutta provenzale. Chiunque abbia un po' di conoscenza delle poesie trovadoriche, chiunque conosca la poesia sicula, ritrova qui l'eco di quel concetto, il riflesso di quell'Amore cavalleresco: insomma, non un sentimento reale, ma una finzione, un pretesto poetico, niente altro.

Viene poi la descrizione della donna, la quale ha veramente qualche cosa di elegante, colle sue bionde trecce, co' begli occhi amorosi, colla parlatura soave e piana, bianca e vermiglia, e di maggior chiarezza

> Che color di cristallo o fior di grana.

Noi saremmo quasi tentati di credere che il poeta avesse davanti agli occhi una donna vera, e che il ritratto che ne fa gli fosse ispirato dall'amore. Ma che sia proprio tutto il rovescio si prende egli stesso la cura di dircelo, facendoci sapere che codesta donna non è una donna, ma un'astrazione, un'allegoria, un simbolo; ch'essa non è altri che *Madonna Intelligenza.*

Volete voi di mia donna contezza
Più propriamente ch'io non v'ò parlato?

Essa è

L'amorosa madonna Intelligenza
Che fa nell'alma la sua residenza,
Che colla sua biltà m'à innamorato.

È chiaro adunque che nelle sue descrizioni non c'è nulla di soggettivo; è chiaro che il poeta dipinge *di maniera*; che il suo cuore non parla, che i suoi occhi non vedono; che l'arte naufraga in questo mare di simbolismo.

Ma vediamo almeno dal suo concepimento allegorico che partito sappia trarre il poeta. Il Barberino ne ha cavato un libro di costumi, un libro che può servire di utile documento storico. Che cosa fa l'autore dell'*Intelligenza*?

Dalla descrizione della sua donna egli prende occasione, sapete voi a che cosa? ad una lunga enumerazione delle pietre preziose che adornano la sua corona.

Credo di avere avuta altre volte occasione di dire che l'enumerazione delle virtù prodigiose delle pietre era uno degli argomenti prediletti del Medioevo. Da Marbodo a Isidoro di Siviglia, a Alberto Magno, a Vincenzo di Beauvais, a Sidrach, a Neckam, a Matfre Ermengau, a Brunetto Latini, tutti ne parlano, e tutti ripetono le stesse cose, le stesse puerilità miracolose. C'è la pietra che dona l'eloquenza, c'è quella che fa nascere l'amore, c'è quella che caccia i fantasmi e via

di seguito. I molti *Lapidarii* latini e francesi dell'età di mezzo sono presso a poco tutti uguali. E l'autore dell'*Intelligenza* in quarantaquattro lunghe stanze non fa altro che mettere in rima uno di quei Lapidarii, niente altro che questo. Tutto quello che egli dice, è la ripetizione di quello che è là. Potrei dimostrarvelo, parola a parola. Ma mi contenterò di un solo esempio, che scelgo a caso. La prima stanza parla del Diamante, e comincia

> La prima pietra si è lo Diamante
> Che ne le parti d'India è trovata ....

Isidoro infatti insegna che *Adamas est lapis indicus.*

Seguita il poeta dicendo che

> .... in color di ferro è figurata.

E Isidoro: *ferrugineum habens colorem.*

Aggiunge che

> Per lo sangue dell'irco vien dolcata.

E sempre Isidoro: *hircino sanguine rumpitur.*

Anche le cose che potrebbero parer così prive di senso, da ritenerle una capricciosa invenzione dell'autore, sono o copia o traduzione sbagliata, come i due versi, sempre nella prima stanza,

E criasi di nobili metalli
D'una generazione di cristalli,

dei quali troviamo la spiegazione nel verso del *Lapidarius* riferito dal Bellovacense

Ad chrystallorum natum sumptumque metallis.

Dopo avere descritto le pietre della *Corona*, il poeta passa a descrivere il *Palazzo di Madonna*; e in esso finge che sieno degli intagli e delle pitture, per avere occasione di parlare di essi, ossia, diciamo meglio, per trovare il pretesto di raccontare le storie romanzesche più divulgate ai tempi suoi.

Anche questo io dubito che non sia originale, perchè leggo la cosa stessa nel Romanzo di Guglielmo De Lorris, dove precisamente sono descritte le figure intagliate sulle mura della casa di Déduit. Ma lasciamo pur correre. Nell'*Intelligenza* sono ricordati tutti i personaggi dei poemi romanzeschi, Isotta e Tristano, Ginevra e Lancillotto, Fiore e Blanzifiore, La donna del Lago, Erecco ed Enida, e via discorrendo. L'autore conosceva senza alcun dubbio la letteratura specialmente dei Romanzi di Avventura francesi. Può darsi ch'egli abbia rifatta sopra di essi cosa che abbia qualche originalità. Vediamolo.

La prima storia è quella dei *Fatti di Cesare*, che abbraccia niente meno che 138 stanze, ossia 1242 versi.

Ci sono in essa delle stanze che sembrano veramente molto sentite, con figure ed immagini ben dipinte. Sarebbe facile lasciarsi andare a qualche entusiasmo, leggendo i versi di Cesare al Rubicone, che si vede venire incontro il fantasma di Roma:

Cesare stando alla riva pensoso,
.....

Uno degli ultimi editori del poema, di cui ci occupiamo, leggendo questa stanza, scriveva che essa *arieggia mirabilmente il fare del Compagni*, e diceva di doverla confrontare colle parole dette da Dino nel gran consiglio tenuto in Santa Trinita, quando si disputava della cacciata dei Cerchi: « Signori, perchè volete voi confondere e disfare una così buona città »?

È questo un esempio del come la critica soggettiva possa facilmente trascorrere in errori. Il fatto di chi vedendo un ritratto di Catilina, e credendo che fosse di Collatino, vi trovava espresso il dolore per la morte di Lucrezia, si ripete spesso.

Un Codice della Biblioteca di San Marco di Venezia [1] contiene una *Storia di Cesare* in lingua d'oïl. L'autore dell'*Intelligenza* l'ha conosciuta, anche troppo, perchè non ha fatto altro che parafrasarla. La stanza del fantasma di Roma al

[1] Cod. III, Fr. Cat. s. Zan.

Rubicone è tutta là. Ecco i versi del poeta italiano:

Cesare stando a la riva pensoso
Dipinto v'è come vide apparire
Una forma d'aspetto assai dottoso:
Femina scapigliata era in parere,
E dicêva con gran pianto pietoso:
Figliuoli, ove volete voi venire?
Recate voi incontra me mie 'nsegne?
Per pace metter sarebber più degne:
Pensate ben che ne puote avvenire.

Ed ecco il testo del vecchio romanzo francese: « Il sembla qe il veist devant soi une grant ymage toute eschevelee qi avoit tous ces chevoux de rous; .... et gemisoit et disoit: ah seignor home, ou voles vos aler outre cest eve? Ou voles vos aler et porter mes banieres et mes enseignes »?

Diamo pure qualche altro raffronto:

Cesare ch'era pien di grande ingegno
Si propensò ched imagine fosse
Che presentasse Roma in cotal segno:
Ad alta voce sue parole mosse,
E disse: Roma, incontra te non vegno,
Ma torno, ch'io son tuo più ch'i' anche fosse,
E tu dovresti accogliermi, pensando
C'ho sottomiso il mondo a tuo comando;
Sì mi dèi onorare, ovunqu'io fosse.

« .... Pansa bien qe cele ymage representoit la pais de Roume, lors parla et dist .... je n'ai pas pris armes contre toi, ains revaing come cil cui

tu dois recoivre a honor et por les batailles qe je ai vaincus, et me dois rendre mon triumphe car je ai este li tiens Cesar en terre et en mer » ....

Quando Cesar ciò vide, immantinente
Fedì 'l cavallo al fianco de li sproni,
E passò Rubicon più vistamente
Che s' egli avesse cuor per tre leoni.
E disse a' suoi: passate arditamente.
Allor passar tutte le sue legioni.
Poi disse: omai non voglio amor nè pace.
. . . . . .

« Cesar qi ceste merveille vit prist cuer; et autresint come li lions .... ensement Cesar .... hurte chevaus des esperons, et pase outre vistemant, mes il ot aincois dit a ces hommes: pasons outre, seignors, ardiemant .... Les legyons se metent lues en li ave et passent apres lui. Qant Cesar et li suen furent outre, et il se vit ou leu ou li Roumain avoient defendu qe nus ne portast armes, il dist: m' ait ci faut l' amor et la pais ».

Sonvi dipinti i perigliosi segni
Che n' appariro in aire e sopra terra:
Brandon di fuoco grandi come legni,
Volar per l' aire a significar guerra.
Una stella appario c' appar per regni
Che deon perir e distrugger per ferra.
E quella stella si chiama cometta,
Che raggi come crini ardenti getta;
Saette spesso cadean sopra terra.
Un segno che nel ciel carro s' appella,
Mosse di Francia e cadde in Lombardia.

« Por cele paor acroistre aparurent en terre maint signe, et maintes grans miracles et merveilles en avindrent. Car la nuit par nuit oscure maint estoille qe len n'avoit pas acostumee à veoir, brandons tous ardans voloient par mi l'air. Une estoile aparunt qe len clame comete ..... sil en doit estre grant mortuaire de gent ou vraiement de roiaume ..... Comete a nome por ce q'ele gete loins rains de flame come crins. ..... Leur vint un ior devers France qe len apela le char, et corut tant qe le qei el chief de Lombardie ..... »

Nè l'autore dell'*Intelligenza* pretende neppure di nascondere ch'egli attinge a libri francesi. Nei romanzi di Francia è costante, ed anche naturale, che si trovi data la preminenza del valore ai Francesi, sopra tutti gli altri popoli. Anche Cesare, secondo quest'antico romanzo, per conquistar Roma, di tutti i soldati che lo seguono, non spera che nei Francesi, per il loro ardire: « Tutta la fiducia di Cesare fu nei soldati di Francia per il loro ardire », dice testualmente il Romanzo. Or bene, credete voi che il poeta italiano cambi una sillaba di ciò? Niente affatto; egli scrive:

La sua speranza fu sol ne' Francesi,
Que' ch'eran di prodezze forte intesi.

Questo solo basterebbe ad intendere il metodo tenuto dal verseggiatore italiano nel condurre il suo lavoro.

Dopo il romanzo di Cesare, seguita quello di Alessandro, poi quello di Troja e l'altro di Artù. Ma il poeta è stanco, e invece di tradurre abbrevia; tanto più abbrevia, quanto più si avvicina alla fine. La storia di Troja è narrata in quarantasette stanze; quella di Alessandro in ventiquattro; quella della Tavola Rotonda in due. Questo rende più difficile stabilire quale fu la sua fonte precisa. Ma che fossero fonti francesi, non ci può essere alcun dubbio. Prima di tutto, perchè tutta cotesta materia è la materia appunto dei poemi di Francia; e poi anche per le moltissime parole francesi che sono nel suo lavoro, come *s' agensa, vistamente, businieri, oraggi* ecc.; e per la terminazione di tutti i nomi propri, quali *Argusso* per *Argo*; *Diomedesse*, *Leliusso*, *Pirrusso*, *Achillesse* e via di seguito, sempre così.

Dopo quello che ho detto, è naturale la domanda se questo lavoro, che è parso una cosa meravigliosa a tanti critici, non abbia proprio nessun merito.

Quando io avrò risposto che c'è qualche bel verso, che c'è qua e là un senso dell'armonia, per quei tempi non comune; che in alcuni di questi endecasillabi c'è una cadenza epica assai notabile, io avrò detto tutto il bene che posso del poema dell'*Intelligenza*.

Lasciamo pure tutte le parole strane e barbare; lasciamo moltissimi versi duri e contorti,

ma non c'è mai nessuna soggettività sentita, non c'è nessun disegno. Dalla primavera (preludio quasi obbligato per chi subiva le influenze delle letterature di Francia) si passa alla donna, cioè al simbolo. Poi si sciupano più di mille versi in un catalogo di pietre preziose. Quindi si traduce un romanzo dei fatti di Cesare, si compendiano gli altri, e in soli diciotto versi ci si sbriga di Artù. Ritorna il poeta finalmente a Madonna, e qui egli non trova niente di meglio da fare, che spiegarci da sè stesso tutte le sue allegorie. Dopo i voli lirici delle prime strofe, dopo la descrizione del maraviglioso soggiorno della bellissima dea, dopo le storie romanzesche, dove andiamo noi a cascare? Sentite e giudicate. Il poeta ha descritta la camera da inverno, dove si fa fuoco di ambra purissima, dove servono da lume i carbonchi:

> Ove fuoco si fa pur di fin'ambra,
> Carbonchioli vi rendono splendore;

ha descritta la camera da estate, dove:

> ..... son li letti de l'avorio,
> Puliti, pien di gemme e 'l copertorio
> Dipinto a rose e fiori ad oro fino.

Voi supporrete che egli scrivendo questo, avesse qualche cosa davanti agli occhi, vedesse colla fantasia le cose che dipingeva. Ma come credere ciò, quando egli medesimo si prende la pena di

toglierci ogni illusione? Sapete che cosa sono le due camere nella sua mente, le due camere del Palazzo dell' *Intelligenza*? Rispondo colle sue stesse parole:

La camera del verno e della state
È il fegato e la milza veramente,
Nodriscesi nell'un caliditate
E l'altra affredda lo calor repente....

E lo stesso Palazzo sapete cos'è?

E l'anima col corpo è quel palazzo
Che fondò Iddio maestro grazioso,
Nel qual la Intelligenza sta in sollazzo.

Così il *triclinio*, dalle tavole d'amatista, dai vasi d'oro e di cristallo, dove si mangiano pavoni e fagiani....

Savete che è il cenacol dilettoso?
Lo gusto coll'assaggio saporoso.

Così la cucina, è lo stomaco; i portinieri del palazzo, sono l'udito ed il tatto,

E la cappella dove s'offizia
Si è la fede dell'anima mia.

Questa non è arte, non è poesia. Non solamente ci spariscono davanti le sognate reminiscenze dell'Oriente; non solamente non sentiamo più nessun profumo di Arabia; ma anche al paragone di molte poesie occidentali, questa ci par prosa; l'allegoria è bassa, male espressa, spesso

ridicola; non c'è ispirazione, non c'è gusto, non c'è affetto. Non c'è che qualche verso ben fatto, ma questo non basta a costituire una buona poesia, tanto più quando quei pochi versi li troviamo come *rari nantes* in un mare di cose bruttissime.

Dunque? Dunque riconduciamo i fatti alle loro giuste proporzioni. Non ci lasciamo prendere da entusiasmi troppo facili, non facciamo della lirica, ma della critica.

L'*Intelligenza* è un centone di parti male accozzate, è un frutto delle tendenze simboliche del medioevo; io starei per dire che è (tra le nostre antiche poesie) la più medievale di tutte, quanto al suo contenuto. Essa resta là isolata, come un frutto nato fuori del suo terreno.

Qualcheduno ha detto che da lei, come quercia dalla ghianda, nascerà dopo due secoli l'epopea romanzesca del Bojardo e dell'Ariosto. Ma io non accetto questa figliazione, neppure col paragone della ghianda; perchè gl'intendimenti e l'arte di quei due sommi poeti stanno in antitesi coi simbolismi metafisici dell'autore dell'*Intelligenza*. Il quale, se ha potuto per un momento abbagliare coi suoi falsi splendori, merita oramai di essere giudicato con un criterio diverso, e vuole essere collocato tra i meno felici e meno spontanei scrittori del nostro periodo delle Origini. Egli non si assimila l'altrui concetto e l'altrui forma neppure quanto si assimilarono la li-

rica provenzale i poeti siciliani: egli, certo molto più tardo di loro, e che forse aveva sotto gli occhi poesie già eleganti ed originali. Egli copia la materia epica d'altri popoli, senza saperci spirar dentro un alito solo di vita sua propria. Egli introduce nell'arte italiana quelle tendenze al simbolismo mistico, che fu una delle malattie più gravi dell'età di mezzo, e più funeste allo spirito umano.

Insomma da qualunque parte si guardi il suo lavoro, esso ci riconduce indietro; e questo spiega, perchè rimanesse per tanti secoli ignorato. Singolare destino! Dopo avere dormito più di seicento anni negli scaffali d'una biblioteca, comparire nel mondo circondato da un'aureola di luce, che parve fulgentissima, che si gridò venire dall'Oriente; e poi, essere riserbato al duro letto della sala anatomica, all'inesorabile coltello dei critici, e ridiscendere a poco per volta nel suo vecchio sepolcro, poco amato e poco rimpianto!

Tutta questa poesia didattica, morale, simbolica delle nostre Origini, ha poco valore. Il *Tesoretto*, i *Documenti*, il *Reggimento delle Donne* e l'*Intelligenza*, non credo che abbiano minimamente influito sul nostro svolgimento letterario: restano isolati, non hanno attinenza con nulla di ciò che venne dopo. Frutti dello spirito medievale, muojono con lui; e noi ricomponiamoli nella loro tomba illacrimata, ben contenti che

un'arte così contraria al nostro genio sia morta, mentre già spiegava le sue ali d'oro la solenne lirica di Dante, mentre già tripudiava il genio della Rinascenza, impaziente di distendere l'ampio volo per il cielo d'Italia.

APPENDICI

Appendice I

DIALOGO DI RAMBALDO DI VAQUEIRAS CON LA DONNA GENOVESE

Domna, tan vos ai pregada,
Sius platz, qu'amar mi voillatz;
Qu'eu sui vostr'endomeniatz,
Quar es pros et enseignada
E totz bos pretz autreiatz,
Per que m plai vostr'amistatz.
Quar es en totz faitz corteza,
S'es mos cors en vos fermatz
Plus qu'en nulla Genoesa
Per qu'er merce si m'amatz:
E pois serai meils pagatz,
Que s'era mia 'l ciutatz,
Ab l'aver qu'es ajostatz
Dels Genoes.
Juiar, voi no se corteso,
Que me chardeiai de chò
Que niente non farò.
Ance fosse vos a peso
Vostr'amia non serò.
Certa ja v'escarnerò,

Provensal mal agurado;
Tal enoio vos dirò,
Sozo, mozo, escalvado,
Ni ja voi non amarò,
Qu'ech un bello mariò
Que voi no se ben lo so.
Andai via, frar', en tempo
Meillorado.

Domna gent'et essernida,
Gai'e pros e conoissens,
Vailla m vostre cauzimens,
Quar jois e jovens vos guida,
Cortesi' e pretz e sens,
E totz bos ensenhamens;
Per qu'ieus soi fidels amaire
Senes totz retenemens,
Francs, humils e mercejaire,
Tant fort me destreing e m vens
Vostr'amors que m'es plazens:
Per que sera jauzimens
S'ieu sui vostre bevolens
E vostr'amics.

Juiar, vos semellai mato,
Que cotal rason tegnei.
Mal vignai e mal andei;
Non ave sen per un gato,
Per que trop me decasei,
Que mala cosa parei;
Ne non faria tal cosa
Si sia fillo de rei.
Credi voi che sia mousa?
Mia fe non averei.

Si per m'amor ve cevei
Ogano morrei de frei.
Tropos son de mala lei
Li Provensal.
Domna no siatz tan fera,
Que no s cove ni s'escai;
Ans taing ben, si a vos plai,
Que de mo sen vos enquera
E queus am ab cor verai;
E vos que m gitetz d'esmai,
Qu'eu vos son hom e servire.
Quar vei e conosc e sai,
Quan vostra beutat remire
Fresca com rosa dei mai,
Qu'el mon plus bela non sai;
Per qu'ieus am et amarai:
E si bona fes mi trai,
Sera peccatz.
Juiar, to provensalesco
Si eu jaggauza de mi,
No preso un genoi.
No t'enten plus d'un Toesco
O Sardo o Barbari,
Ni non o cura de ti.
Voi t'acavillar co mego?
Sì lo sa lo meu mari
Mal plait aurai consegui,
Bel messer, verre vo di.
No volo questo lati,
Fradello, zo voi afi.
Provenzal, va mal vesti,
Largai m'estar.

Domna, en estraing cossire
M'avetz mes et en esmai;
Mas enqueraus preierai
Que volliatz qu'eu vos essai,
Si com Provenzals o fai
Quant es pojatz.
Juiar, no serò con tego,
Pois aissi te cal de mi.
Meill valra, per Sant Marti,
S'andai a ser Opeti,
Que dar v'a fors un ronci,
Car si juiar.

Appendice II

IL CARROCCIO DI RAMBALDO DI VAQUEIRAS

Truan, mala guerra
Sai volon comensar
Donas d'esta terra.
E vilas contrafar;
En plan' o en serra
Volon ciutat levar
Ab tors;
Quar tan pucia l'onors
De lieys que sotzterra
Lor pretz, e 'l sieu ten car,
Qu'es flors
De totas las melhors
Na Biatritz, car tan lur es sobreyra,
Qu'encontra lieys volon levar senhieyra,
Guerra e foc e fum e polverieyra.
La ciutatz s'ajosta
Per far murs e fossatz;
Domnas ses semosta

Y venon de totz latz,
Si qui pretz lor costa
E jovens e beutatz;
E m pes
Qu'ilh filha del Marques
N'aura dura josta,
Car a conques en patz
Totz bes
E totz bos aibs cortes:
E quar es pros e franch'e de bon aire,
Non vol estar plus en patz que son paire
Que tornatz es al lansar et al traire.
Donas de Versilha
Volon venir en l'ost,
Sebeli e Guilha
E Na Rixenda tost;
La maire e la filha
D'Amsiza quan que cost;
Ades
Ven de Lenta N'Agnes,
E de Ventamilha
Gilbelina rescost;
Apres
Er la ciutatz en pes:
De totas partz y venon a gran joya:
Fag an ciutat, et an li mes nom Troya,
E fan Poestat de mi dons de Savoya.
N'Aud' e Na Brelenda
Na Palmier' e N' Auditz,
Engles e Guarcenda,
N' Agnes e N' Eloitz,
Volon que lor renda

Joven Na Biatritz:
Si no
Las domnas de Ponso
Li 'n queran esmenda;
E lai part Mont Senis
Somo
La ciutatz comtenso,
Qu' ades guerre y lieys qu' es tan' bon' e belha.
Que lor beutat tolh a la damizella,
De las autras dolors fresqu' e novella.
La Poestat se vana
De far ost en arrenc,
E sona 'l campana
E lo vielhs comuns venc;
E dis per ufana
Que chascuna desrenc;
Pueis ditz
Que la bella Biatritz
Estai sobirana
De so qu' el comuns tenc,
C' aunitz
N' es mans e desconfitz.
Las trompas van e la Poestat cria:
Demandem li jovent e cortezia,
Pres e valor? E totas cridon: *sia.*
Maria la Sarda
E 'l dona de san Jortz,
Berta e Bastarda
Mandon tot lor esfortz;
Que joves Lombarda
No rest de sai los portz;
Car say

Qu' a N' a Biatritz play,
Que lur reiregarda
Non pot esser tan fortz,
Qu' esglay
Lo sieu fin pretz veray.
De Canaver y ven molt gran compainha,
De Toscana e domnas de Romainha,
Na Tomazina e 'l domna de Surainha.
La ciutatz se vueia,
E movon lor carros,
E 'l vielhs comuns pueia;
E gieton en lor dos
Cuirassas de trueia
Ab que cobron lor os;
Gambais
An et arc e carcais:
E non temon plueia,
Ni mals temps no lur notz:
Hueymais
Faran de grans assais.
De totas partz comenson a combatre,
Na Biatritz cuion de pretz abatre;
Mas non lur val s'eron per una quatre.
Per los murs afendre
Fan engenhs e carels,
E trabuquetz tendre,
Gossas e manganels,
Fuec grezesc acendre
Fan volar e cairels:
De jos
Trauquon murs ab bossos:
Per tal no s vol rendere

Lo sieus joves cors bels
Joyos,
Ples de belhas faissos.
Totas cridon: *ajuda tras l'esponda*,
L'un a l'autra; la tersa ten la fronda,
E trazon tuy li genh a la redonda.
Na Biatritz monta,
E s va de pretz garnir;
Ausberc ni porponta
Non vol, e vai ferir;
Cell'ab cui s'afronta
Es serta de morir;
E jonh,
E abat prop e lonh;
E fai tanta jonta
Que l'ost fai descofir;
Pueis ponh
Si que 'l carros desjonh.
Tantas n'a prez e derocad 'e morta,
Qu'el vielhs comuns s'esmay e s desconorta,
Si qu'a Troya l'enclaus dedins la porta.
Na Biatritz, be m platz, quar est estorta
A las vielhas; qu'el vostres gens cors porta
Pretz e jovens qu'an lor proeza morta.
Bels Cavalhiers, vostr'amor me coforta,
E m dona joy, e m'alegr'e m deporta,
Quan l'autra gen s'esmay e s desconorta.

Traduzione

Perfida e mala guerra
Qua voglion cominciare

Donne d'esta terra,
E ville contrafare.
In piano od in monte
Vogliono una città levare
Con torri,
Perchè tanto poggia l'onore
Di Lei che sotterra
Lor pregio e 'l suo tien caro,
Che è fiore
Di tutte le migliori
Donna Beatrice: perchè tanto loro è superiore,
Che incontra Lei voglion levare insegna,
Guerra e fuoco, e fumo e polvere.
La cittade s'aggiusta
Per far muri e fossati:
Donne senza invitazione
Ci vengono da tutti lati,
Alle quali pregio ben costa
E giovinezza e beltà.
E mi pesa
Che la Sorella del Marchese
N'avrà dura giostra,
Perchè ha conquiso in pace
Tutti beni
E tutti buoni abiti cortesi.
Ma perch'è prode e franca e dibonáre
Non vuol temer più guerre che suo fratello,
Che tornato è al lanciare ed al trarre.
Donne di Versiglia
Vogliono venire nell'oste,
Sebelina e Giuglia
E Donna Rissenda tosto;

La Madre e la figlia
D'Anduza quanto che costi.
Adesso
Viene da Lenta Donna Agnese,
E da Ventimiglia
Gibellina di nascosto;
Apresso
Sarà la città in piede:
Da tutte parti ci vengono a gran gioia,
Fatto hanno città, ed hannole messo nome Troja,
E fanno Podestà di Madonna di Savoja.
Donna Alda e Donna Brelenda,
Donna Palmiera e Donna Aldisa,
Inglese e Garsenda,
Donna Agnese e Donna Eloisa
Vogliono che lor renda
Giovinezza Donna Beatrice,
Se no
Le Donne di Ponso
Le ne chiederanno ammenda:
E là verso Monsenese
Sommuove
La città contenzione,
Perchè lei guerreggino, ch'è tanto buona e bella
Che beltà toglie a donna e damigella,
Perch'è dell'altre più fresca e novella.
La Podestà si vanta
Di far oste arringata,
E suona la campana;
Ed il vecchio comune viene,
E dice per vanteria
Che ciascuno disfida;

Poi dice
Che la bella Beatrice
Sta sovrana
Di ciò che 'l comune tenne;
Di che onito
Ne è molto e disconfitto.
Le trombe vanno, e la Podestà grida:
Dimandiamle giovinezza e cortesia,
Pregio e valore? e tutte gridan: *Sia.*
Maria la Sarda
E la donna di San Giorgio,
Berta e Bastarda
Mandano tutto loro sforzo:
Che giovane Lombarda
Non resti di qua i porti,
Perchè so
Che a Donna Beatrice piace;
Chè lor retroguarda
Non può essere tanto forte
Che spaventi
Lo suo fino pregio verace.
Di Canavese ci vien molto gran compagna,
Di Toscana e di Donne di Romagna,
Donna Tommasina, e la Donna di Soragna.
La città si vuota
E muovon lor carroccio,
Ed il vecchio comune poggia,
E gettano in loro dosso
Corazze di cuojo scofino
Con che cuopron loro ossi,
Gambali
Hanno ed archi e carcassi,

E non temono pioggia
Nè mal tempo lor nuoce:
Oggimai
Faranno di grandi assalti:
Da tutte parti cominciano a combattere,
Donna Beatrice pensano di pregio abbattere,
Ma lor non vale se fossero per una quattro.
Per i muri fendere
Fanno ingegni e carrucci,
E trabucchi tendere
Briccole e manganelli,
Fuoco greco accendere
Fanno, e volar quadrelli.
Di giù
Rompono muri cogli arieti.
Per tanto non si vuol rendere
Il suo giovine corpo bello
Gioioso
Pieno di belle fazioni.
L'una grida: *or ajuta oltre la sponda*,
L'altra getta, la terza tien la fionda,
E traggon tutti gl'ingegni alla ritonda.
Donna Beatrice monta
E si va di pregio a guernire,
Usbergo nè panzerone
Non vuole, e va ferire.
Quella con cui s'affronta
È certa di morire,
E giunge,
E abbatte vicino e lunge,
E fa tanta puntaglia
Che l'oste fa disconfiggere,

Poi punge
Sì che 'l carroccio aggiunge:
Tante n'ha prese e diroccate e morte
Che 'l vecchio comune si smaga e disconforta,
Sì che a Troja l'inchiude entro la porta.
Donna Beatrice, ben mi piace perchè siete estorta
Alle vecchie, che il vostro gentil corpo porta
Pregio e giovinezza ch'han lor prodezza morta.
Bel Cavaliero, vostro amor mi conforta
E mi dona gioi'e m'allegra e mi diporta
Quando l'altra gente s'ismaga e si disconforta.

Appendice III

COMPIANTO DI SORDELLO IN MORTE DI BLANCAS

Planher vuelh En Blacatz en aquest leugier so,
Ab cor trist e marrit, et ai en be razo,
Qu'en lui ai mescabat senhor et amic bo,
E quar tug l'ayp valent en sa mort perdut so:
Tant es mortals lo dans qu'ieu no y ai sospeisso
Que jamais si revenha, s'en aital guiza no
Qu'om li traga lo cor, e qu'en manjo 'l baro
Que vivon descoratz, pueys auran de cor pro.

Premiers manje de cor, per so que grans ops l'es,
L'emperaire de Roma, si 'lh vol los Milanes
Per forsa conquistar, quar lui teno conques,
E viu deseretatz malgratz de sos Ties.
E deseguentre lui manj'en lo reys frances,
Pueys cobrara Castella que per nescies;
Mas si pez'a sa maire, elh non mánjara ges,
Quar ben par a son pretz qu'elh non fai cen que 'l pes.

Del rey engles me platz, quar es pauc coratjos,
Que manje pro del cor, pueys er valens e bos,
E cobrara la terra, per que viu de pretz blos,
Que 'l tol lo reys de Fransa, quar lo sap nualhos.

E lo rey castelas tanh qu'en manje per dos,
Quar dos regismes ten, e per l'un non es pros;
Mas si 'lh en vol manjar, tanh qu'en manj' a rescos,
Que s'il mair' o sabia, batria 'l ab bastos.

Del rey d'Arago vuel del cor deia manjar,
Que aisso lo fara de l'anta descarguar
Que pren sai a Marcella et a Milan, qu'onrar
No s pot estiers per ren que puesca dir ni far.
Et apres vuelh del cor don'hom al rey Navar,
Que valia mais coms que reys, so aug comtar;
Tortz es, quan dieus fai home en gran ricor poiar,
Plus sofracha de cor lo fai de pretz bayssar.

Al comte de Toloza a ops qu'en manje be,
Si 'l membra so que sol tener ni so que te,
Quar si ab autre cor sa perda non reve,
No m par que la revenha ab aquel qu'a en se.
E 'l coms proensals tanh qu'en manje, si 'l sove
C'oms qu'es deseretatz viu guair'e non val re,
E sitot ab esfors si defen ni s capte,
Ops l'es manje del cor pel greu fais qu'el soste.

Li baron volran mal de so que ieu dic be,
Mas ben sapchan qu'els pretz aitan pauc com ilh me.

Belh Restaur, sol qu'ab vos puesca trobar merce,
A mon dan met quascun que per amic no m te.

Traduzione del Perticari

Pianger vo' Ser Blacasso in questo leggero suono col cor tristo e smarrito; ed honne ben ragione. Chè in

lui ho perduto 'l signore, e l'amico buono, e perchè tutti gli atti valenti sono in sua morte perduti. Tanto è mortal lo danno, che non aggio sospezione che giammai si ripari, se non in tal guisa, che uomo gli tragga lo core, e che ne mangino i Baroni, che vivono discorati: poi s'avranno de' cor prodi.

Primier mangi del core, perciocchè grand'uopo gli è, l'Imperadore di Roma, s'ei vuole i Milanesi per forza conquistare, perchè lui tengono conquiso. E vive disertato malgrado dei suoi Tedeschi. E di seguente ne mangi il re Francese: e poi ricovrerà sua terra, ch'ei perde per sua nescienza. Ma s'ei crederà sua madre ei non mangeranne punto: perchè a lei ben pare pregio di lui, ch'ei non faccia cosa che gli pesi.

Del re Inglese mi piace, perch'è poco coraggioso, che mangi assai di quel core: e poi sarà valente e buono: e ricovrerà la terra, per cui vive privato di pregio, che gli toglie lo re di Francia, perchè lo sa negligente. E lo re di Castella tengo che per uno ne mangi due: perchè tien due reami, e non è buono per uno. Ma s'ei ne vuole mangiare, tengo che ne mangi di nascoso: che se la madre il sapesse batterialo col bastone.

Del re d'Aragona vo'che debba mangiar del core, ch'esso il farà dell'onta discarcare ch'io odo là di Marsiglia e di Milano contare; nè il può altrimenti per cosa ch'ei sappia dire e fare. Ed appresso voglio che diamo di questo core al re di Navarra: che valea più da Conte che da Re: ciò odo dire. Forte cosa è quando Iddio fa l'uomo in gran ricchezza poggiare: poi la mancanza del core il fa passar di pregio.

Al Conte di Tolosa è uopo che ne mangi bene, s'ei membra ciò che suol tenere, e ciò che tiene. Perchè se la sua preda non gli riviene con un altro core, non pare che già gli rivenga con quel core ch'ha in seno. Il Conte di Provenza tengo che ne mangi, e sì gli conviene: *ch'uomo diredato del regno, se vive un'ora, non val più nulla.* E se da tanti sforzi si difende, e cade prigione, gli sia uopo mangiar questo core, pel grave fascio ch'egli sostiene.

Li baroni mi vorranno male di ciò ch'io dico di vero: ma ben sappiate, ch'io li prezzo tanto poco, com'essi me.

Donna, mio bel ristoro, sol che da voi possa trovar mercè, a mio danno getto ciascuno che non mi tien per amico.

Appendice IV

SERVENTESE DI PIETRO DELLA CARAVANA

D'un sirventes faire
Es mos pessamenz
Qu' el pogues retraire
Viatz e breumenz,
Qu' el nostr' emperaire
Ajosta grans genz.
Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz
Peier que compratz,
Si ferm non estatz.

De son aver prendre
No us mostratz avars,
Per vos far contendre
Ja non er escars;
Si 'l vos fai pois prendre,
L'avers er amars:
Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz, etc.

De Puilla us solveigna
Dels valenz baros,
Qu' il non an que preigna
For de lor maizos,
Gardatz non deveigna
Atretal de vos:
Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz, etc.

La gent d'Alamaigna,
Non voillas amar,
Ni la soa compaigna
No us plassa usar,
Quar cor mi 'n fai laigna
Ab lor sargotar.
Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz, etc.

Gran Nogles ressembla
En dir Borderguatz
Lairan, quant se sembla;
C' uns cans enrabiatz
No voillatz ja venga,
De vos lo loignatz.
Lombart, be us gardatz
Que ia non siatz, etc.
Dieus gart Lombardia,
Boloigna e Milans
E lor compaignia,
Bresa e Mantoans,
C' uns d' els sers non sia,
E 'ls bons Marquesans.

Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz, etc.

Dieus salf en Sardeigna
Mon Malgrat de Totz,
Quar gens viu e reigna
E val sobre totz,
C'uns quant l'arc non seigna
De deguna votz.
Lombart, be us gardatz
Que ja non siatz, etc.

Saill d'Agaitz, be m platz
Quar tant gent reignatz
Veronese honratz
E si ferm estatz
Lombart be us gardatz.

Appendice V

SAGGIO DEL MACAIRE SECONDO IL CODICE VENEZIANO PUBBLICATO DA A. MUSSAFIA

Si conteron d'une mervile gran
Qe vene in França dapois por longo tan,
Pois qe fo mort Oliver o Rolan,
Li qual fi faire un de qui de Magan,
Dont manti çivaler mori di cristian;
E por Marchario fo tuto quelo engan.
Unde, segniur, de ço siés çertan
Qe dapois, e darer e davan,
En crestentés non fo hom si sovran
Como fu l'inperer K. el man,
Ne qe tanto durase pena e torman
Por asalter la loi di cristian.
Contra païn el fo tot li sovran,
E plus doté el fo da tota çan.
El non ouir mie le conseio d'infan,
E por ço duro le plus de docento an.
Tanto que el vene a Guglemo e Beltran.
Una dama avoit d'un parenté gran
Fila d'un emperer qe oit gran posan,
De Costantinopli, ensi l'apela la jan.

Blançiflor avoit nome cele dan,
Loial e bone, e de grand esian.
Or entenderés la fin d'es roman;
Qe Deo vos beneise e meser san Joan!

Coment K. tenoit grant corte entre Paris

Gran cort manten K. l'imperaor
Entro Paris, son pales maior.
Ilec estoit mant filz de valvasor
E manti dux, prinçes e contor,
E le dux N. so bon conseleor.
Unqes el segle non estoit nul milor,
Ne qe de foi tant amase son segnor,
Ne qe tanto durase e pena e dolor.
Sor tot les autres estoit coreor,
Unde da Deo el n'ave gran restor,
Da Deo del celo, li maine criator.
Quatro filz oit de sa çentil uxor
Qe fo di doçe per e fo fin çostreor.
En Roncival fo morti à dolor.
Quando fo morto R. li contor,
Por li malves Gaino, li traïtor,
Quant li traï à li rois almansor,
A li rois Marsilio, dont pois n'ave desenor,
Dont fo çuçé à modo de traïtor.

Coment Macario volse vergogner K.

Gran cort manten K. man l'inperer
De gran baron, de conti e de prinçer;

Mais sor tot i fo dux N. de Bavier
E li Danois qe l'omo apela Oger.
Tant avoit fato li traïtor losençer,
Con son avoir e besant e diner,
Qe in la cort son ama e tenu çer:
E con li rois n'ont à boir e à mançer,
E un li est de lor plus ançoner.
Machario de Losane se fait apeler.
Or entendés del traïtor losençer
Como vose li rois onir e vergogner,
E por forçe avoir sa muler.
Qe una festa del baron san Riçer
La çentil dame estoit en son verçer,
Cun mante dame s'estoit à deporter;
Si se fasoit davanti soi violer,
E una cançon e dir e çanter.
E Machario entro en le verçer;
Avec lui avoit manti çivaler.
E començo la dama à donoier.
« Dama, fait il, ben vos poés vanter
« Sor tot dames qe se poust trover
« Plus bela dama hom non poust reçater;
« E ben estoit un gran pecé morter
« Quant un tel home v'oit à governer.
« Se moi e vos saumes acompagner,
« Plus bela compagne non se poust trover
« Por gran amor, estrençer e baser ».
La dama l'olde, si le prist à guarder
E en riando si le prist à parler:
« Aï! sire Machario, vu si e pro e ber,
« Queste parole qe vos oldo conter
« E so ben qe le dits por mon cors asaçer ».

Dist Machario: « El vos fala li penser;
« El no e, dama, deça ni dela da mer,
« Qe sovra nos e digni de vos amer,
« Et no e pena qe poes endurer
« Qe o non fese por vo cors deliter ».
La dama l'olde q'el non dis por gaber;
Ça oldirés como li responde arer.
« Machario, dist ela, tu non sai mon penser:
« Avanti me lairoie tot le menbre couper
« Et en un fois e arder e bruser,
« E in apreso la polvere à venter,
« Qe mais pensese mal de l'imperer.
« E se mais vers moi e v'oldo si parler
« E derier moi tel rason conter,
« A mon sire le diro senza entarder.
« Malvasio hom, con l'olsas tu penser
« De ton segnor tel parole parler?
« Se l'olsoit, no t'en poroit guarenter
« Toto l'avoir qe se poust trover
« Q'elo no te faïst à dos fors apiçer.
« Tosto da moi vos deça desevrer,
« E ben vos guardés de micha mais parler,
« De tes paroles à moi derasner ».
Machario l'olde, s'en pris à vergogner;
Da le se parte cum toto mal penser.

Coment la Rayne retorne dal çardin
e coment oyt gran dollo

Blanciflor la raine fu arer torné,
Sor son palés s'en fo reparié.

De dol et d'ire oit son cor abusmé.
E Macario se ne fo travalè;
S'el no la oit à soa volunté,
De son vita non cura anpelo pelé,
E die e noit por le stoit en pensé.
Si se porpense por soa malvasité
Coment la poroit avoir ençegné.
U nano estoit en la cort l'imperé,
Dal roi e da la raina estoit molto amé.
Machario ven à lui, si l'oit aderasné.
« Nan, fait il, en bon ora fusi né!
« Tanti te donaro de diner moené
« Qe richi fara tu tuto ton parenté,
« Se tu fara la moia volunté ».
E cil le dist: « Ora si comandé
« Ço qe vos plas, e son aparilé ».
Dist Mahario: « Oés voio qe vu façé.
« Quando à la raina vu serés acosté,
« Vu le dirés de moia belté,
« E s'ela faist la moia volunté,
« Plus bela compagnia non seroit trovè ».
Dist li nan: « Ora plus non parlé.
Quando cum le eo sero acosté,
« Meio le diro qe no m'avés conté ».
Dist Macario: « In bona ora fust né!
« Tant avoir el te sera doné,
« Richo fara tuto to parenté ».
Dist li nan: « De nian vos doté ».
Da lu se parte tuto çoiant e lé.
E Machario fo à sa mason torné,
Çoiant fo e baldo e alé.
E à la cort fo li nan alé.

Coment li nam parole

Or fu li nan retornéo arer.
Tuto quel çorno non fine de penser
Coment doit à la raina parler.
E Machario, quando li pot trover,
El non cesa da lui adester
Coment deça quel pla finer.
E una festa del baron san Riçer,
La raina estoit desor un so soler
Con altre dam por son cor deporter.
Si se fasoit davant soi violer
E mant si fasoit baler e caroer.
Le malvas nan si le vait aprosmer:
Apreso la raine si le vait acoster,
E in apreso soto son mantel colçer.
Como estoit uso la pris à donoier.
E la raineçi non oit mal penser,
Si le prist belement careçer.
Et elo la prist malament parler.
« Dama, fait il, molto me poso merveler
« Como vos poés K. maino amer;
« Por dame donoier el non val un diner,
« E vos estes tanto bele e si avés le vis cler
« Qe vostra belté no se poroit esmer.
« Se vu volés à mon conseil ovrer,
« E vos faro à tel homo acoster
« Plus bel çivaler no se poroit trover:
« E questo si e Macario li ardi et li fer.
« Se vu e lu ne poisi aconter,
« Unca de lui no ve porisi saoler,

« E ben vos porisi entro vos vanter
« Del plus bel dru qe se poust trover ».
La dama l'olde, sil prist à guarder.
« Tasi, mato, fait ela, no me usar ste parler.
« Qe tosto le porisi cerament conprer.
— Dama, fait il, lasa ster quel penser;
« Se so un baso Machario v'avese doner.
« Por nul homo no l'averisi cançer ».
Tanto le dise li nan e davan e darer
Qe à la dama le prist si noier
Q'ela pois le prist contra le son voler.
Q'elo non se pote da le defenser.
Çoso de quel soler ela le fa verser.
Si le fa malament trabuçer
Qe la testa li fa in plusor lois froser.
« Va ne, dist la raina, malvasio liçer.
« E no cre qe un altra fois me vegni quest nonçer! »
Quant le nan fo trabuçè çoso de li soler.
Machario fo desoto, q'era de mal penser.
Le nan el prist si se nel fe porter:
Por mires mando, si le foit linger.
Plus de octo jorni stete ne se pote lever.
Donde la cort s'anoit à merveler.
Meesmo li rois li fasoit demander.
E tuta ora Machario li anoit scuser.
Qe caû ert à costé d'un piler.
Le çevo oit frosé, ma tosto anera lever.
Qe à la cort pora reparier.
.....

BRANO CORRISPONDENTE

SECONDO IL RIFACIMENTO DI F. GUESSARD

Ci centerons d'une merveille grant
Qu'avint en France moult grant piece a de tens,
Puis que mort furent Oliviers et Rolans:
C'est de Maience d'un cuivert soduiant,
Dont en morurent maint chevalier vaillant;
Li fel Macaires ceste oevre ala brassant.
Oiés, seignor, sachiés certainement
Que de pieça, et deriere et devant,
Hom si sovrains ne fu el mont vivant
Com Kallemaines, li riches rois puissans,
Ne qui autant soffrist peine et torment
Por essaucer la loi de crestiens.
Contre paiens fu toudis conquerans
Et plus dotés fu il de tote gent.
Conseil d'enfant n'aloit mie escoutant,
Et si dura le plus de deus cens ans,
Et tant que vinrent Guillames et Bertrans.
Kalles ot feme d'un parenté moult grant,
Fille à un roi d'une cité puissant,
Constantinoble, si l'apele la gent.
La dame ot nom Blancheflor, au cors gent,
Léal et boine et de grant esciant.
Or escoutés la fin cestui roman;
Dex vos garisse et li ber sains Jehans!

Coment Kalles tenoit grant cort a Paris

Grant cort tint Kalles l'emperere Francor
Droit à Paris, en son palais maior.
Illec estoient maint fil de vavasor,
Maint duc i furent, maint prince et maint contor,
Et li dus Naimes, ses boins conseléor.
Onques el siecle n'en vit nus hom meillor
Ne qui de foi tant amast son segnor,
Ne tant por lui soffrist peine et dolor.
Sor tot les autres avoit cil la valor,
Si que de Dieu il en ot grant restor,
De Dieu de glore, l'umainne criator.
Quatre fis ot de sa gentil oissor,
Qui des pers furent et hardi jostéor.
En Ronscivals mort furent à dolor,
Là ù fu mors Rolans, li boins contors,
Por Ganelon, le malvais traïtor,
Quant les traï al felon aumacor,
Al roi Marsile, dont puis ot desenor,
Dont fu jugiés à loi de traïtor.

Coment Macaires vout vergoigner Kallon

Grant cort tint Kalles l'emperere au vis fier
De haus barons, de contes, de princiers.
Sor toz i fu dus Naimes de Baivier
Et li Danois que l'en apele Ogier.
Tant avoit fait li cuivers losengiers
Par son avoir et besans et deniers
Qu'en la cort fu amés et tenus chiers:

O le roi siet au boire et au mangier,
Et s'est li uns de ses drus plus privés.
Se fait Macaire de Losane apeler.
Or entendés del cuivert losengier
Com vout le roi honir et vergoignier,
Par droite force et avoir sa moillier.
A une feste del baron saint Riquier,
La gentis dame estoit en son vergier
O mainte dame por cors deporter;
Si se fesoit devant soi vieler,
Une chançon et dire et chanter.
Ez vos Macaire entrat ens el vergier;
Ensemble o lui avoit maint chevalier.
Et comença la dame à dosnoier.
« Dame, fait il, bien vos poés vanter
« Sor totes dames que on péust trover
« Nule plus bele ne péust on esmer;
« Et ce est bien uns grans pechiés mortés
« Quant uns tés hom vos a à governer.
« Se je et vos fussiens acompaigné,
« Tel druerie ne péust on trover
« Por bien amer, acoler et baisier ».
La dame l'ot, si le vait esgarder
Et en riant si li prist à parler:
« Sire Macaires, tant estes preus et ber,
« Ceste parole que je vos oi conter
« Bien sai la dites por mon cors esprover ».
Et dist Macaires: « D'el vos covient penser;
« Que nen est, dame, deçà ne delà mer,
« Nus hom qui puist miex de nos vos amer,
« Et si n'est peine que péusse endurer
« Que nel fesisse por vo cors deliter ».

La dame l'ot que nel dit por gaber,
Or orrés ja com li respont arrier.
Dist la roïne: « Tu ne sais mon penser;
« Ains me lairoie tos les membres coper
« Et en un feu et ardoir et bruisier,
« Et en après la poriere à venter,
« Que ja dou roi osasse mal penser.
« Se mais vers moi vos en oi si parler
« Ou tel raison derriere moi conter,
« A mon segnor le dirai sans targier.
« Malvais ribaus, com l'osas tu penser
« De ton segnor tel parole parler?
« Se il l'oïst, ne t'en porroit garder
« Trestos l'avoirs que on péust trover
« Ne te fesist as forches encroer.
« Or tost de moi vos estuet desevrer,
« Et bien gardés umais ne m'aparlés,
« Ne tés paroles vers moi ne deraisnés ».
Macaires l'ot, prist s'en à vergoignier:
D'ele se part à tout moult mal penser.

Coment la Roïne retorne del Jardin
et coment ot grant duel

Or est ariere la roïne torné,
En son palais si s'en est repairié.
De duel et d'ire ot son cuer abosmé.
Et s'est Macaires traveillié et peiné;
Se ne fait d'ele tote sa volenté,
Il ne se prise vaillant .I. ail pelé,
Et nuit et jor por ele ert en pensé.
Si se porpense par sa grant malvaistié

Com la porroit deçoivre et engignier.
En la cort ert uns maus nains bocerés
De la roïne et dou roi moult amés.
Cil vint à lui, si l'en a araisnè.
« Hè! nains, fait il, de bone ore fuis nés!
« Tant te donrai de deniers monéés
« Riche en feras tot le tien parenté,
« Se tu veus faire la moie volenté ».
Et cil li dist: « Or me soit comandè
« Ce que vos plaist, et sui aparilliés ».
Et dist Macaires: « Oés que vos ferés
« Lez la roïne quant serés acostés,
« Vos li dirés de la moie belté,
« Et se fesist la moie volenté,
« Tel druerie ne poroit on trover ».
Et dist li nains: « Or n'en soit plus parlé.
« Lez la roïne quant serai acostés,
« Miex li dirai que ne m'avés conté ».
Et dist Macaires: « De bone ore fuis nés!
« Si grans avoirs te sera ja donés
« Riche en feras tot le tien parenté ».
Et dist li nains: « De rien ne vos dotés ».
De lui se part tos joians et tos liés.
Et rest Macaires à son ostel tornés,
Si s'en repaire baus et joians et liés,
Et à la cort s'en est li nains alés.

Coment li nains parole

Or vait li nains, tornés s'en est arrier.
Tot icel jor ne fine de penser
A la roïne coment doie parler.

Et quant Macaires le nain puet encontrer,
Ne cesse mie de lui amonester
Coment le plait à chief doie mener.
A une feste del baron saint Riquier,
La roïne ert desor un suen solier
O d'autres dames por son cors deporter,
Si se fesoit devant soi vieler
Et si fesoit baler et caroler.
Et li maus nains la vait aproïsmer;
Lez la roïne se vait il acoster
Et en aprés sos son mantel couchier.
Si com soloit la pris à dosnoier.
Et la roïne, qui nen ot mal penser,
Tot belement le prist à aplaigner.
Et il li prist malement à parler.
« Dame, fait il, moult me puis merveiller
« De Kallemaine com le poés amer;
« Por dosnoier ne valt il .I. denier.
« Et tant bele estes et avés le vis cler
« Ne se poroit vostre beltè esmer.
« Se vos volés par mon conseil ovrer,
« Vos ferai je à tel home acoster
« Plus bels de lui ne se poroit trover:
« Ce est Macaires, li hardis et li fiers,
« Se vos et lui en péusse acointer,
« Ne vos porriés onc de lui sooler,
« Et en vo cuer bien vos porriés vanter
« Del plus beau dru que l'en péust trover ».
La dame l'ot, si le prist à garder.
« Tais, fol, fait ele, ne m'user ce parler;
« Tost le porois chierement comperer.
— Dame, fait il, tot ce laissiés ester.

« Se vos éust sol un baisier doné,
« Por nesun home nel vorriés mais changer ».
Tant dist li nains et devant et derrier
Que à la dame si prist à anoier
Puis le saisit maugré sa volenté,
Que ne se pot encontre ele tenser.
Jus del solier l'a ele fait verser,
Et si le fait malement trebuchier
Li fait la teste en plusors leus froissier.
Dist la roïne; « Va t'en, fel pautoniers,
« Et autre fois ne me vien tel noncier! »
Quant li nains fu trebuchiés del solier,
La fu Macaires, qui ert de mal penser.
Le nain prist il si l'en a fait porter;
Mires manda, si le fist il bender.
Plus de uit jors jut, ne se pot lever,
Dont en la cort se vont esmerveillier.
Li rois méismes le fesoit demander,
Et l'aloit sempres Macaires essoiner,
Que chéus ert encoste d'un piler,
Chief ot froissiè, mais tost s'iroit lever,
Ti qu'à la cort poroit il repairier.
.....

Appendice VI

SAGGIO DELLA PRISE DE PAMPELUNE

Cum fu la sbare overte, le vailant roi Lombart
S'en isi primerain sour un detrier liart,
La lance paomoiant con un vis de liopart
E consui duc Herbert que n'estoit mie coart;
Cuisin germein estoit de Naimes le veilart.
L'escu e l'aubers li fause eou cuer parmi li part:
Mort l'abat mantinant dou bay de Danesmart.
Pues a treite la spee com frans home e gailart,
E tuelt le cief à un autre, e pues dit ch'il se gart.
Bertram le Jenoois e Ranbert e Riçart
Rainer e Aimeri, Floran, Fouche e Guiçart
Bovon, Garnier e Gui e Baud e dan Aichart
Aoberis e Johans, ond nul ni estoit coart,
Cescun à suen pooir i fiert bien da sa part;
Ond maint Tiois fuient com pour ciens le renart.
Mes ceus as lonçes lances, che bien saivent lor art,
Des civaus des Tiois font merveilous desart:
Car en trou mains de terre che n'est le treit d'un dart
Bien plus de quatre mille en ont mort à desart.
Quand Tiois voient ceus ferrir pour tiel esgart,
Tretout le plus ardi se tient fol e musart:
Adonc cescun de lour mantinant se depart.

Ver l'ensagne Carllon, lour seignour estendart,
Se retornent tretuit; mes mout lour scemble tart.
Navriés e desmembrés, asés plus ch'ao troton,
Tornerent ceus Tiois ver l'ensagne Çarllon:
Mes ne furent aliés le mitreit d'un bouçon
Che veirent Çarllemagne e sa giant environ.
E quand l'encontrerent, si distrent à fier ton:
« Ay roi! pour Dieu merci, car prenés venjeson
Dou felon Dexirier, che a feit destrucion
De gran part de ta giant à tort e sens raixon.
Mort a le duc Herbert qu'estoit cuisin Naimon,
E plus de quatre mille des autres, ce savon.
Il a une giant da piè, che n'ont pas garnixon
Autre che cescun porte un longisme baton,
E mout ont bien fermé un petit fer en son.
Celour font si grans cous, se voir dir vous devon,
Che escu ne aubers ne i vaut la moité d'un boton.
Homes e civaus ont mis à confusion ».
De ce suspire Naimes e dist: « Pour saint Simon,
Je ai grand perte feite, cui ch'en soit mal ou bon,
Quand mien cuisin est mort par si feite ocheison ».
« Naimes » dist l'emperer « selong ma entencion
Avant le desevrier nous bien le vengieron ».
Lour escria à siens homes: « Or avant, mi baron.
Si abatrons l'ourguel dou Lombard roi felon:
Car je trou plus l'ahé cheou roi Marsilion ».
Lour fist enver la place drecier suen confenon.
Mes de ce ne savoit noiant le fil Milon,
Ains aloit pour la ville lu e siens compeignon,
Maoçeris e suen fil à suen detre galon
Pour aquoier la noise, le cris e la tençon;
E Çarlle ver la place se mist tot d'un randon,

La spee nue ao poing, iriés, rous com stiçon.
Siens homes avec lu se mistrent à bandon.
Quand Dexirier vit Çarlle, ne sembla mie bricon:
Car bien vit qu'il venoit pour lu metre en fricon.
Pour ce dist as siens homes: « Seignour, tantost entron
Dedens la rice sbare: car ja pour rien dou mon
Je ne veul ver mien sire fer nulle mesprison;
E quand serons dedens, iluec nous defendron,
S'il nous vousist offandre, ond blasme ni en auron ».
E ceus distrent: « Bieu sire, vetre voloir feron ».
  Por le dit Dexirier e par le suen comant
Tournerent en la sbare li barons mantinant.
De defandre lour cors s'apresterent à tant,
E en la sbare furent enclus bien fermemant.
A tant ecvos Çarllon venir astivemant.
Quand il fu pres la sbare, si dist enver sa giant:
Seignour frans civalers, or prenons venjemant
De cist roi Dexirier, che par suen orguel grant
Il a tué nous homes, che vous veés ci gisant ».
Quand Dexirier l'oï, un pue se fist avant
E dist: « Car escoutiés, frans emperer puisant:
Si saurés se je ai mesfeit ver vous noiant ».
Mes l'emperer neo veust entendre tant ne quant:
Ains semonoit siens homes de l'asaut fieremant.
Quand Dexirier ce vit, si dist: « Par saint Clemant,
Ne vous en dirai plus: car bien sui pourçevant
Che à fin me volés trier; ond nul home vivant
Ne me puet ja reprandre, se je mien cors deffant ».
Lour escria as Lumbars: « Ay frans pople e vailant!
Pour lous e pris conquere, non por autre prexant,
Nous somes ci venus: or sera aparisant
Com vous serés proudomes à vos cors defendant

Enver cist emperer faus e desconoisant,
Che ne nous prisse rien, ainçois se vet gabant
De nous; or feisons si che ao desevremant
Nul jugleour de nous male çançon ne cant ».
« Sire » dient Lumbars « par Dieu l'onipotant.
Miel volomes morir che l'emperer se vant
De nous; ains le ferons etre reconoisant
De la folle response e dou fol mandemant
Qu'il vous tramist ier soir pair suen fol pe[n]semant;
Ond cescun de nous est ancor bien remembrant ».
A cist mot cescun d'eus reprist suen garnimant,
E François lour donrent l'asaut isnelemant
A la sbare as Lombars par tre mout mautalant.
Mes Lombars ne firent ne viste ne semblant
Che de lour dotousent le vailement d'un gant:
Ains se defendoient par si fer ardimant
Che François disoient entr'eus comunelmant
Che meis ne veirent gient fer tiel defensemant.
L'asaut fu merveilous, anc tiel ne fu veüs;
Car François jetoient lour esplis amolus
Outre tot la grand sbare, ond maint furent ferus.
Mes Tiois se hasterent de l'asailir trou plus
Pour venzier ceus d'avant, che estoient confondus.
Mes li Lo[m]bars por ce ne furent mie esperdus
Car covers estoient ens la sbare e reclus,
E se defendoient as dars e as splis agus;
E ceus as lonçes lançes, com homes proveüs,
Lour lances fiçoient deshors par maint pertus;
Ond deors oucistrent maint buens detriés crenus.
Bertram le Jenoois, che fu saçe e cremus,
Avoit o soi dis mille balistriers esleüs.
Là où il vit l'ensagne de Zarllon le barbus,

Fist bersier tot ensanble celour par tiel vertus
Che maint h[e]omes feirent fausier e mai[n]t escus,
E maint aubers ausi que estoient ciers vendus.
Quand François se furent de cist feit porceüs,
Arier se retreirent la plus part sus e jus
E guerpirent la sbare; ond mout en fu irascus
L'emperer quand ce vit, e dist: « Por l'aut Yesus,
Onquemeis je ne fui si fortment irascus,
Quand je voi que mes homes se vont traiant en sus
Pour peor des Lombars, com homes recreüs ».
Lour escria « Monzoie! » o[n]d bien fu entendus:
Donc se treirent à lu li grand e li menus.
« Seignor » dist l'emperer « grand iror m'est creüs,
Quand par si feite giant nous somes deceüs
Or alons tuit sor eus, e ne feites re[f]us:
Car se vous serés ceus che ai ja coneüs
En stours e en batailes, tost verés abatus
L'ourgu[e]l de ces Lombars e lour valor perdus ».
E François respondrent: « Sire, ce est devenus.
Mes es Lombars ne sont par nous mors e vencus
Pues che en avés voloir par nous morir tretus,
Sempre nous volons etre coars e vil tenus ».
Lour broçerent ensenble con mout gra[n]d cris e us.
Vers la sbare as Lombars furent tuit revenus
E Lumbars se furent iluec si defendus
Che François ne i pooient gaagnier dous festus;
Adonc fu bien l'estour d'andous pars mantenus.
Mout eusent grand daomaçe Crestie[n]s receüs,
Quand la novele ala à dan Rollant le dus.
E quand il la entendi, ou tout le buen brand nus
Ver la place s'en vint, dolant de tiel salus.

.....

Appendice VII

SAGGIO DEL BOVO D'ANTONA

« .....
Mal' abia mio pare e 'l mio parentà
Che assè vechio marido m' à donà,
Che nom-à far la mia voluntà;
No m' ay Dio se no men averò vendicha'. »
Un suo segreto ella apellà,
Lo qual Rizardo fo chlamà,
Chi era suo homo e de son masnà.
« Rizardo, » disse la donna, « intendè lo mi' parlà:
Alla zità di Maganza ti convien andar;
Dirai a Dudon che t' avi a parlar;
Da mia parte l'averì a salutar,
E di che l'amo plu che pare nè mar;
C' allui me volsi voluntera maritar;
Non vol' mio padre nè 'l mio parentà.
Questo sì ve digo chell' è la verità.
Dili che con sua zente elo si deba armà,
Chon .xv. milia chavalieri presà:
Sì vengha a prendere Antonia la città.
In lo boscho de Sclaravena se debia inboschà:

Io manderò lo dux Guidon a cazar,
E chon si nonn-averrà arme a portar;
Venti zoveni bazaler l'averà conpangnar.
Della morte del suo pare se porà vendicar,
Po' si m'averà per moyer a spoxar. »
Quando Rizardo la 'ntende risposo li à:
« Madonna, » diss' ello, « vu di' torto e pecà,
Nè m'ay Di', » diss' ello, « sili averò andar. »
La donna l'olde, ben se corozà:
« Fiol de putan, fel trayto sperzurà,
Se questo messazo non aver t'è a far
Tuti li drapi me vederai strazar;
Dirò al dux Guidon che me volei sforzar;
El te farà per la ghola apichar. »
Quando Rizardo l'olde el' à dolor mortal:

« Madona, io farò vostra voluntà. »
La dona l'olde, sil fè apariar,
Sovra un palafren lo fè montar;
Elo li monta che streve non pià.
Esse d'Antona la bona cità.
Ver de Magança el prexe caminar.
Defin ala citade elo no se astalà;
Vene ala plaça, sul palaço montà:
O' el vete Dodon in quela parte andà.
« Domenedio, » lo messaço sì parlà,
« Che fi lo mondo, e a fin lo condurà,
Salve e guarde la çente de-sta cità,
E sovra tuti Dodon lo signor natural. »
Elo respoxe: « Ben vignè, dolçe frar;
Unde ve'-tu, amigo, e de qual contra'? »
Elo respoxe: « Ben lo voio contar.

Io son d'Antona la bona cità;
Messaçer son de Blondoia la dona honora',
La moier de Guidon, lo dux aprixià.
Per mi ve manda salù e amistà,
Che per marido ve volse piar;
So pare no volse nè 'l so parentà.
Vu e vostra çente ve dobiè armar,
Quindexe milia chavalieri aprixià;
Vegnerì a prender Antona la cità.
In lo bosco de Sclaravena v'averì inboscar
Che là manderà lo dux a caçar.
Elo no averà con si alguna arma portar;
In soa conpagna .xx. çoveni diè menar;
Dela morte de vostro pare ve porì vendegar. »
Quando Dodon l'intende el prexe a parlar:
« Fiol de putan, Dio te dia mal afar;
Guidon è pro chavalier per le arme portar.
S'el' alçixe mio pare de mi farà altretal.
Elo per quel tradimento sì v'à qui mandar.
No m'ay Dio s'io no-ve faço apicar. »
Riçardo l'olde, sì prexe a parlar:
« Meser, » diss' elo, « feme ascoltar:
Se vu no me credì ço che ò contà
In la prexon me fe caçar.
Vu e vostra çente ve averì armar:
Se vu la verità no averì trovar
De prexente me farì apicar.
In lo bosco de Sclaravena v'averì inboscar;
Là trovarì lo dux Guidon a caçar. »
Quando Dodon oldì lo messo cossì parlar,
« Per la mia fè, cossì te farò far; »
En una prixon l'à fato caçar.

Tuta la soa çente el fè armar;
El domandà soe arme, sì se le fè portar;
Lo destrer corente se fè menar;
Sovra li monta, streve no ave piar;
La lança in man, lo scu ave imbraçar.
Eli fo ben .xv. milia ch' in destrer montà;
Dan Albrigo lo confalon portà;
Fradelo era de Dodon lo renegà.
Esse de Magança sença plu demorà;
Inver d'Antona el prexe a cavalcar.
In lo bosco de Sclaravena Dodon intrà,
Con tuti li chavalieri in ayguayto se-sta.
Or lassèmo de Dodon, ben l'averemo trovar;
De la moier de Guidon ve voio contar.
Una maytina la dona se levà,
Andè ala camara, Guidon li trovà.
« Meser, » diss'ela, « or m'entendì za:
De fiol o de fiola me sento ingraveda';
De salvadexine ò gran voluntà.
Eo ve prego ch' ala foresta anda';
Qualche salvadexine averì piar. »
Elo disse: « Feme le mie arme portar. »
« A palafren averì pur andar;
Vinti çoveni v'averà aconpagnar,
Che la çente no ve avesse avilar. »

SAGGIO DEL RAINARDO E LESENGRINO

D'una festa del'Asansion
Che monsignor sire Lion
Vol gran cort tenir de so bernazo

De bestie demestege e salvaze.
Non è grande nè menor
Che tote no vegna alo segnor:
Chè lo segnor vol corte tenir
E raxon fa[r] e pla oldir.
Le bestie ben le sete cento parte,
Tote se lomenta de Raynald:
Un Chantacler malvolenter,
E Lesengrin de soa moier.
« Nobel Lion, per Deo merzè,
De Raynaldo fa raxon a mi:
De quel sperzora e ganaor
Ch' è palexe laro e traytor.
El no ten nè fe nè sagramento
Ni lealtà per nesun tenpo,
Ma d'ogna cosa fa felonia:
E 'l speza tuta la conpagnia ».
E Lisengrin, ch' el re no l'ama,
Davanti lo Lion sì se regama:
« Nobel Lion, per Deo merci,
De Raynaldo fa raxon a mi:
Ch' el m' à honi de mia muier
De Lesengra [ch' è] mi river:
A Malpertuso che la trova
A mal so gra' che la sforza ».
« Se Deo m' ai, dis lo Lion,
Questa è grande ofension:
Chi onis l'altru' muier,
E' son tegnu de iostixier ».
Un Cantacler sì s'aprexenta
Davant lo Lion sì se lamenta:
« Nobel Lion, per Deo marci,

De Raynald fa raxon a mi:
Che gera ben con sete cento,
Ma un ge n'era sanguenente
Che Raynald trovò la notte col dente
Sì ge trase l'ala dentro el ventre:
D'un pal ge vedo che no n'ave un oltro ».
De quel fo gramo Raynaldo a la mort.
E quel ch'era navrà e sanguenent,
Davant lo Lion sì va plurando:
« Nobel Lion, per Deo merci,
De Raynaldo fa raxon a mi:
Da che 'l onci l'orden sagré
Vu si' tignu de iustixier.
Ben sa' tu che son chantacler,
Li previi Deo chanto hi mester:
Ben sa' tu che sun cantaor,
Li previi Deo chanto li or ».
« Se Deo m'ay, dis lo Lion,
Questa è grande ofension;
Da che 'l onci l'orden sagré
E' son tignu de iostixier.

Anda', Busnardo lo criaor,
Sì me 'l meti' in bando mortor ».
E lo cha[n] move isnellament
(Sì me 'l crivi' in lo livro dentro).
Or parla Gilberto li tason,
Che de Raynaldo è conpagnon:
« Nobel Lion, per Deo merzè,
Vu devi' ben intender mi.
Molte false lamentaxon
Fi fate davant vu, baron.

Tal se lament de Raynaldo,
S' el fose qui in questa parte,
Za no avrísi ste parole creere,
Ch' el se n' avrave ben ascoder;
Mo sì dis pur a la soa parte
Perchè 'l no è qui lo Raynaldo.
E digo a voi, chotal segnor,
No me 'l meti' in bando mortor;
Chè voio essere so churaor,
Davanti voi manlevaor:
De qui a tri zorni lo farò venir
A raxon far e pla oldir.
Asa' à 'l plu a domandar
Ch' el no de' ad altru' dare ».

Dis lo Lion: « A bona or:
Da che 'l trova reteneor,
Oima' no avrà 'l bando mortor:
E ve comando ben, Zilberto li tassun
Che voe anda' per vostro conpagnon.
Tra qui a tri zorni me 'l fa' venir
A raxon far e pla oldir ».
E Zilberto dis che ben lo farà.
Partese da la corte e sì sen va:
Fin al chastel de Raynald
Va Zilberto senza reguardo:
E Raynaldo era in una montagna
Che de le altre bestie no se lagna.
Quindexe porte à per entrer
E altretante per eschanper:
E le ben perchaza la noite
De manzer, a gran desdoit,

Sete galine e un chapon
E un chantacler ch' è bel e bon.
E Zilberto fo ale porte
Sì comenzò a crier a olt:
« O' e'-tu andà, chonpare Raynald? »
« Chi e'-tu, che soni en quele part? »
« E' son Zilberto li tassun. »
« Che vo' tu far, bel conpagnon? »
« E' te vorave parole dir,
Che noe avemo entru a partire:
E' vegno da la corte del Lion,
Ch' è inperero et è baron.
Le bestie ben le sete cento parte
Tute se lomenta de vu, Raynaldo.
Un Chantacler malvolenter,
E Lesengrin de soa moier,
L'è vegnu a lo segnor;
Sì ve faxea metere en bando mortor.
E' son stato curaor
Davanti lu manlevaor:
Da che sum stà curaor
No me lasa' en dexenor. »
« Car conpagnon, zo dis Raynald,
Qu[a]nd' eo ve prego en mille part,
E quand' e' ve vegno ben a pragar,
Che vu m' entresi a manlevar,
E quand' e' prego per grande amor,
Eo no porave trovar manlevaor.
Se me voli' a forza far manlevaxon,
Sì ve romagno l'obligaxon.
Ben oe fato tante ofension,
S' eo volese ben trar raxon,

Con drito me dovrave lo Lion prendere,
Sì me dovrave in forche apendere.
Chi à si tegna, zo dis Raynald,
Che no vinrò en quela parte. »
.....

Mi è grato di annunziare che il professore Raffaello Putelli, mio scolare ed amico, ha trovato nella Biblioteca Arcivescovile di Udine un codice del secolo XIV che contiene il Renardo in una redazione diversa da quella pubblicata dal prof. Teza. Il testo udinese è preceduto da un prologo che comincià così:

Segnori e done che se qui
Plasve intender et aldir
Un sermon de grant solaç
A chi intender si li plas
.....

Questo testo consta, compreso il prologo, di 712 versi, e per conseguenza ha 102 versi meno di quello del Teza. Spero che il prof. Putelli lo pubblicherà in breve.

Appendice VIII

Poichè potrebbe esserci fatto rimprovero di non parlare delle cosiddette *Carte d'Arborèa*, diamo qui testualmente una lezione che facemmo su questo argomento all'Istituto di Studii Superiori di Firenze, nell'anno accademico 1875-76.

Signori,

Non possiamo oggi esimerci dall'affrontare la noia di un ingrato argomento. Voi avrete spesso sentito riportare le origini della letteratura italiana al sec. XII ed anche più in là. Una tale opinione nello stato attuale della scienza è affatto erronea, è assolutamente insostenibile. Voi potete ritenere come cosa certa, che non esiste fin qui nessun autentico documento letterario italiano anteriore al XIII secolo.

Noi però abbiamo l'obbligo di vedere quali sono e che cosa sono gli scritti, sui quali si fondano i sostenitori della contraria opinione. Procureremo di portare nelle nostre parole tutta quella maggior calma che sia possibile in un tale argomento. Non bastavano, pare, le difficoltà infinite, onde è irta per noi italiani la que-

stione delle nostre origini letterarie. Dovevano uscirne fuori delle nuove, doveva saltare il capriccio a qualcheduno di tentare di riconfondere tutto, per aprire di nuovo il campo ai pettegolezzi, ai sofismi, alle ingiurie, agli spropositi. Eravamo giunti faticosamente a capire qualche cosa, ed ecco una mano ignota ci getta in mezzo anco una volta il pomo della discordia; ci fa perdere il tempo a studiare e a discutere cose inutili; pretende di farci prendere per cose serie delle cose ridicole; per cose oneste dei delitti di falsità.

Parecchi storici citano, come appartenente al secolo XII, un ritmo o iscrizione degli Ubaldini. Ma sono già molti anni che il dotto Ireneo Affò [1] provò con inoppugnabili ragioni la falsità di quel documento.

Altri hanno sostenuto appartenere al secolo XII il cosiddetto *Ritmo Cassinese*. Un recente ed autorevole lavoro lo ha ricondotto al secolo successivo. [2]

E con questo sarebbe tutto finito, se, disgraziatamente, non ci fossero quelle famigerate *Carte d'Arborèa*, che tutti certo avrete sentito nominare. Io sono stato molto in dubbio se dovessi parlarvi di esse. Mi pareva che fossero cosa inferiore ad ogni critica. Ma siccome ci è pure anche oggi qualcheduno che crede a quelle carte, mi è parso di non doverne tacere affatto.

Quelle che oggi sono generalmente conosciute sotto il nome di *Carte di Arborèa*, si compongono di pergamene, codici e fogli cartacei. Quale è la loro origine, di dove uscirono, chi le possedeva, dove si nasconde-

---

[1] Nel *Ragionamento storico* premesso al *Dizionario precettivo critico ed istorico della Poesia volgare*.

[2] *Il Ritmo Cassinese di nuovo pubblicato da I. Giorgi e G. Navone*, nella *Rivista di Filologia Romanza*, II, 2.

vano prima che entrassero nella Biblioteca di Cagliari? Per rispondere, io mi servo delle parole stesse dell'egregio Pietro Martini, il difensore e il pubblicatore di esse: « Il sacerdote Cosimo Manca, frate un tempo dei Minori Osservanti di Cagliari, fu quegli che produsse e pose in commercio questi monumenti. Il primo posto in vendita fu la pergamena che in questa collezione viene notata col numero 5. Nel 1845 io la comprai. Due anni dopo il Manca mi offerse altre pergamene, che mi dichiarava provenienti dalla città di Oristano. Frattanto altre carte vennero in mano del Manca, un codice cartaceo nel 1849 comprato dal La Marmora; un palinsesto, codici e fogli cartacei, nel 1855 comprati dalla Biblioteca Cagliaritana, e poi giù giù altre vendite ed altre compre fino al 1866. »

Vi prego del permesso di alcune riflessioni. Questo frate Cosimo Manca venditore di tutte le carte non ha mai voluto dire ad alcuno donde egli le traesse, chi ne fosse il possessore precedente, quale ragione egli avesse di avvolgersi così nel mistero. Si può supporre che le rubasse. Ma a chi le rubava egli dunque, che fosse così buono da non accorgersene? E supposto anche che non se ne accorgesse quando tutto taceva, almeno più tardi, quando tutti i giornali della Sardegna erano pieni della questione, questo proprietario come non è mai uscito fuori? Il Manca stesso, il frate venditore, quando sentiva le vive polemiche che si andavano destando, come non ha depositato nell'orecchio dei compratori il nome del derubato? Come questi ingenui compratori hanno potuto non esigere di conoscere donde provenisse la merce acquistata, quando sentivano da tante parti ripetere che era una merce senza nessun valore?

Ma nulla, mai nulla. Anche oggi che io vi parlo, dopo tanti volumi, tanti opuscoli, tanti articoli, nessuno ha saputo dire dove fossero le Carte di Arborèa prima di arrivare alle mani di Cosimo Manca. Converrete con me che questo è un fatto molto strano.

Eppure c'è qualche altra cosa che supera tutto ciò in istranezza.

Nel 1862 (mentre a Cagliari pullulavano da tutte le parti carte, pergamene e codici) arrivava da Palermo al Gonfaloniere di Siena una lettera anonima ed un codice; e la lettera anonima diceva che in occasione dei trambusti avvenuti in Sicilia e nella stessa città di Palermo nel 1860, era pervenuto nelle mani dello scrivente (anonimo) quel manoscritto, e che egli *riconoscente verso i generosi fratelli italiani che con tanto sacrifizio operarono la redenzione della sua patria*, aveva creduto dover suo di rimetterlo al Gonfaloniere di Siena, parendogli esser questo un atto di giustizia restituendo a questa città il parto di un suo antico poeta.[1]

È questo un fatto ben singolare: un uomo che nei tumulti di una rivoluzione trova un antico manoscritto, ne legge tanto che basti per capire che si tratta di materie senesi, e senza pensare ad altro lo mette sotto fascia e lo manda al Gonfaloniere di Siena, per mostrare la sua gratitudine ai *fratelli italiani*, egli che con verecondia degna di altissima ammirazione, non si firma neppure, non fa conoscere il suo nome, forse per non incomodare il Sindaco a ringraziarlo! Ebbene, questo anonimo è forse morto, subito dopo la trasmis-

[1] Martini, *Pergam.*, App., p. 145.

sione del Codice? E se non è morto, perchè non si è fatto conoscere quando imperversavano tante polemiche sulle Carte di Arborèa?

Questi perchè sono inutili a ricercarsi. L'anonimo palermitano è rimasto eternamente muto, come il frate Cosimo Manca.

E non siamo ancora alla fine del poema eroicomico. Lo stesso anonimo di Palermo trova un'altra copia dello stesso manoscritto, e regala anche questa generosamente all'Archivio di Stato di Firenze, pregando nella lettera, sempre anonima, che accompagna il dono, che ne sia data *notizia nei pubblici diari.*

Tutto questo che vi ho detto resulta da autentici documenti, e tutto questo è, in qualche modo, il prologo della farsa.

Ora comincerà qualche cosa di diverso.

Che cosa contengono le carte che chiamerò Cagliaritane, quelle vendute a spizzico dal Manca? Contengono molti documenti in prosa e in versi, in latino ed in sardo, tutti della più alta importanza per la storia di quell'isola, e specialmente per le epoche più oscure di essa. Naturalmente io non posso prendere in esame tutti quei documenti; ne sceglierò alcuni dei più caratteristici; e questo basterà al mio scopo, tanto più che posso colla maggiore sicurezza asserirvi che tra tutti c'è la più stretta connessione: una connessione tale che li fa tutti dipendenti gli uni dagli altri.

Prendiamo quello che ha per titolo: *Memoriale di Comita de Orru.*[1]

---

[1] App., 118.

Che cosa è desso? Rispondo colle testuali parole del signor Martini: « Un Pietro Dessì, a scopo di mercanteggiare, si era recato a varie parti d'Italia, e specialmente alla città di Firenze. Imbattutosi in un messer Paolo di Roma, e caduto il discorso sulla indole e nobiltà della lingua dei Sardi, quegli si fece a disprezzarla. Il Dessì ne rendette cónsapevole Donno Comita de Orru, suo cognato, e questi tenerissimo come era dell'onore del patrio idioma, circa l'anno 1271, distese nell'idioma istesso il memoriale in discorso, e lo inviò al Dessì, onde si valesse delle ragioni addottevi, presso il dileggiatore romano, a fine di farlo ammutire .... L'Orru attinse gli argomenti del suo assunto alla storia della lingua sardesca scritta da Donno Giorgio di Lacono; il quale Giorgio di Lacono nacque in Cagliari verso il 1177 ».

Le meraviglie si accumulano sulle meraviglie. Un uomo che nel secolo XII scrive la storia della propria lingua; un altro che nel secolo XIII ne fa un sunto! E questo è anche nulla. Volete voi sapere quello, di che è capace questo Giorgio di Lacono nel secolo XII? riflettete bene a questa data: nel secolo XII Giorgio di Lacono, dicono le Carte di Arborèa « a fine di stabilire la *vera origine* della lingua Sarda, studiò il linguaggio dei popoli del continente *italiano*, *della Francia e della Spagna*, consultò i libri dei buoni scrittori romani; esaminò e raccolse molte pietre ed iscrizioni dei tempi romani sì nell'isola che nel continente ».[1]

E noi, signori, che avevamo sempre creduto che il Rinascimento cominciasse col Petrarca e col Boc-

[1] Mart., App., p. 116.

caccio! Noi che non sapevamo che ci fosse stato nel mondo questo sardo del 1100 che conosce e studia i buoni scrittori romani, che fa dei viaggi archeologici, che esamina e decifra le iscrizioni; questo sardo, cosa anche più stupenda, che nel 1100 sa la filologia comparata delle lingue romanze! Così è, udite e giudicate: è Comita de Orru che parla: « Giorgio de Lacono ha raccolto molti ed innumerevoli verbi ovvero parole, nel grande e molto utile suo viaggio nell'Italia, Francia e Spagna ».[1]

Propriamente la grande zona delle lingue neo-latine; e per sceglierla, bisognava conoscere la loro parentela, bisognava intendere la utilità del metodo comparativo, bisognava essere Federigo Diez nel secolo XII.

Ma Giorgio de Lacono è l'uomo dei miracoli. Sapere la filologia comparata delle lingue romanze non è poi una gran cosa. Egli ha sorpresa in flagranza la formazione di queste lingue. « La lingua romana rustica (cito testualmente), la quale fu generale nei popoli vicini italiani, cioè i più vicini a Roma, si apprese da ogni nazione sommessa, con alcuna variazione in quanto alla pronunzia e terminazione per la diversa qualità e natura dei popoli ».[2] .... « La lingua italiana, la bella lingua francese, la provenzale e la spagnuola hanno avuto origine dalla lingua rustica di Roma ».[3]

Non c'è che dire: Giorgio di Lacono in pieno medievo, alla fine del XII secolo, sapeva lucidamente, chiaramente, con sicurezza piena, quello, a cui sono arrivati con tante fatiche, appena ai giorni nostri, il Diez,

---

[1] Mart., App., 127.
[2] Mart., App., 127.
[3] Mart., App., 129.

il Fuchs, il Diefenbach, l'Ascoli, lo Schuchardt. Sapeva che era esistita una lingua romana *rustica*. Proprio il nome che le hanno dato alcuni moderni. Dopo avere viaggiato, studiato, raccolto materiali, sapeva che da questo romano rustico traggono origine tutte le lingue romanze.

È questa una cosa possibile? È possibile, prima di tutto, che un uomo del medioevo ponesse a sè stesso una questione di origini? e postala, cercasse di risolverla con metodo scientifico? Noi abbiamo studiato un poco il medioevo, noi abbiamo percorso in lungo ed in largo quel campo: abbiamo trovato della teologia, delle leggende, delle poesie; ci siamo fermati a studiare i cronisti, gli autori di enciclopedie; vi ricorderete forse che ci siamo incontrati in Vincenzo di Beauvais e in Alberto Magno, due uomini del XIII secolo, i due più forti eruditi di quel secolo; ma noi non abbiamo mai trovato niente che si rassomigli alle indagini che si vorrebbero attribuire al sardo del secolo XII. Porre un quesito di origini, e scrivere un'opera per risolverlo, è già uscire dal medioevo, uscirci completamente. Osservate, di grazia, Dante istesso, il più grande intelletto di tutta l'età di mezzo, che scrive un libro sul volgare eloquio, tocca appena, di volo, fuggevolmente, la questione delle origini della lingua, resta scolastico, si occupa della lingua, in cui parlò Adamo, non dice niente del romano rustico.

Investigare le origini, anzi intendere la importanza che ha lo studio delle origini, importa essere col cervello in una fase storica al di qua di queste origini stesse; importa averle oltrepassate, ed essere entrati nel momento storico successivo, quando l'attività scien-

tifica si dispiega, quando la riflessione vuole rendersi conto dei fatti. Ora il medioevo è un periodo tutto di origini, durante il quale si elaborarono le nuove lingue, le nuove letterature, le nuove nazionalità, tutti gli elementi insomma che composero il mondo moderno. Noi sappiamo tutto questo, noi studiamo quelle origini, perchè lo stato di gestazione per noi è finito, perchè ne siamo fuori; ma chi ci era dentro come volete che facesse a saperlo? Tanto varrebbe il dire che il fanciullo nel grembo della madre studia sè stesso, e investiga quale sia stata l'origine sua. E la storia infatti che cosa ci attesta? Ci attesta che, bene o male, non si cominciò a pensare alle origini delle lingue neo-latine altro che nel quattrocento e nel cinquecento, cioè quando il medioevo era chiuso, era finito, quando dal periodo della formazione si era passati a quello dello svolgimento. Questa, o signori, è una legge storica e psicologica, dalla quale non si prescinde. Per prescindere da essa, bisognerebbe capovolgere la natura umana, fare un uomo diverso da quello che è.

Giorgio di Lacono parla del romano *rustico*. Dove ha trovata questa espressione? Come ha fatto ad arrivare ad intendere che è esistito un romano *rustico*? Leonardo Bruni, un grande erudito del quattrocento, ne parla confusamente, certo erroneamente in alcune parti, in quella lettera che pure ha fatto stupire noi tutti nel secolo XIX. Come mai il Di Lacono ha scelto la parola *rustica*, quella per l'appunto usata più generalmente da alcuni moderni?

Per arrivare a sapere e a stabilire che esisteva una lingua volgare latina separata dalla lingua letteraria, per rimettere insieme qualche frammento di co-

desta lingua c'è voluto lo studio di tutta una dotta falange di moderni filologi, dal Raynouard allo Schuchardt. Ebbene, quello che fa oggi un dotto tedesco, che studia per esempio la lingua plebea che può ritrovarsi in Petronio, lo faceva avanti di lui sette secoli questo miracoloso Giorgio di Lacono.

Il quale sapeva ancora che il luogo, dove si conservò meglio la lingua rustica dei Romani, fu, egli dice, « in questa terra nostra di Sardegna »; e mette giù esempi, fa dei confronti, sa come i Romani pronunziavano. Io non mi fermo neppure a mostrare tutto quello che si contiene di assurdo, di mostruoso, di ridicolo in tali fatti. Se un fenomeno simile fosse stato possibile, tutti i dotti moderni che hanno studiato il medioevo, dovrebbero dire di non averne capito niente, di non saperne niente; poche carte trovate in Sardegna smentirebbero tutti i documenti storici di tutta quanta l'Europa.

Giorgio di Lacono conosce benissimo, verso per verso, Virgilio ed Ovidio; conosce (cosa anche più graziosa) i metri greci, e sa che Orazio li ha imitati. Egli, da buon critico, da critico savio e cauto della seconda metà del secolo XIX, reca le ragioni dei fatti, reca le prove, si giustifica, prevede le obiezioni; egli parla di Italia e d'Italiani come ne parlerebbe un pubblicista del tempo nostro; e giunge persino a sapere distinguere il latino rustico dal latino notarile del medioevo; distinzione ardua, sottile, difficile, che neppure oggi sarebbe possibile stabilire con sicurezza scientifica.

Non avrei ancora finito di enumerare le cose meravigliose di Giorgio di Lacono, ma non voglio abusare della vostra sofferenza.

Solamente bisogna che vi dica che nel Memoriale di Donno Comita de Orru, che vi ricorderete che è come un compendio del magno libro di Lacono, si dice che il detto Giorgio di Lacono « ha raccolto varii documenti che pose nella detta opera sua (cito testualmente), per mostrare la similitudine della lingua sardesca colla italiana, e per provare la origine di ambe le lingue ».

Fra questi documenti ci sono: un brano di una canzone italiana scritta niente meno che nel 998, da Azone di Siena. Un altro frammento di canzone scritta nel 1085 da Petruccio di Firenze; poi dell'altre cose del 1100, del 1200 ecc.

Quale nazione d'Europa, anzi del mondo, può essere fortunata al pari di noi? Oramai a che cosa serve che gli eruditi frughino biblioteche ed archivi, s'impolverino le mani e si sciupino gli occhi per indagare le origini della lingua e della letteratura? Un uomo del XII secolo ha pensato a tutto: nelle poche pagine del Memoriale c'è tutto quello, che noi potremmo desiderare di conoscere. E ci è la prova di un fatto molto glorioso per l'Italia, cioè che la sua letteratura è la primogenita tra le letterature neo-latine.

Bisogna che vi confessi che quando parecchi anni sono io leggeva per la prima volta la pubblicazione del buon Pietro Martini, mi sentivo preso da un senso di dolore profondo. Non sapevo rendermi conto del come potesse esserci un falsario che esponesse un suo concittadino, un uomo per tanti titoli venerando, a farsi quasi complice suo nel divulgare al mondo enormità di questa fatta.

Eccovi dunque un poeta senese nel 900, un poeta fiorentino nel 1000. Per quanta fede potesse meritare l'inaudita sapienza di Giorgio di Lacono, una così re-

mota antichità poteva far dubitare qualcheduno. Il falsario (ormai chiamiamolo sempre così, col suo nome vero) il falsario provvederà a rimuovere ogni dubbio, e farà spedire da un anonimo i due codici di poesie, appunto, precisamente, a Siena ed a Firenze. Apriamo e leggiamo. Il contenuto, le carte, il carattere è uguale nell'uno e nell'altro.

A questo punto io trovo una mia reminiscenza personale che non posso tacere. Nell'anno 1862 lavorando sul testo dei viaggi del Polo, e raccogliendo dei fatti per dimostrare che la primitiva redazione di quel libro dovè essere scritta in francese, m'incontrai in un Alebrando di Firenze che aveva scritto in francese nel 1256 un libro *Della Sanità del Corpo*. Questo nome di Alebrando fece ricordare ad un mio amico, il compianto prof. Carlo Milanesi, di aver veduto all'Archivio di Stato un piccolo codice, dov'era pure questo stesso nome. Fummo subito ad esaminarlo, ed io poi fui, disgraziatamente, il primo a pubblicare un sonetto ivi contenuto, facendo bensì certe riserve che dal lato scientifico non mi compromettono punto, ma intanto servendo inconsapevolmente ai fini del falsario, che voleva che di quel codice si cominciasse a parlare. Infatti fu da quel momento che cominciò la polemica sulle carte d'Arborèa.

Di quel codice io davo conto così nel mio volume sul Polo: « Fra i manoscritti conservati nella libreria del fiorentino Archivio di Stato ve no ha uno di quattro carte bambagine, in formato di ottavo, di scrittura corsiva, della prima metà del secolo XV, di lettura difficilissima perchè assai minuta e legata, e per di più molto svanita a cagione dell'umidità che la carta ha

sofferta. In capo alla prima faccia si legge: Canzone e sonetti di M. Aldobrando da Sena. Poi segue una canzone, di cui la scrittura è quasi spenta, e alla seconda colonna stanno due sonetti. Nella quarta carta si contiene una notizia latina di M. Aldobrando, la quale, tradotta, dice così: Questo poeta Aldobrando è nato nella città di Siena l'anno 1113 ed è morto l'anno 1186, in età di 73 anni, nella città di Palermo, nella quale si refugiò negli ultimi anni della sua vita. Essendo dotato di grande ingegno, insegnò lettere e scienze nella città di Firenze presso il maestro Pacino, che seco condusse nella città medesima; ma già dalla sua giovinezza ardendo di amore per la sua lingua italica, ad essa attese con ogni studio; onde spregiando i carmi, nei quali era molto perito, scrisse varii carmi in lingua italiana; poichè nella detta città di Firenze erano molti eccellenti uomini e specialmente un certo Gherardo che era poeta nella detta lingua italiana, e che fu maestro di Aldobrando stesso .... Egli compose molte poesie, le quali però andarono perdute per le guerre di quei tempi, e per l'invidia dei nemici che egli ebbe, perchè avversava gli imperatori e i suoi officiali che in quel tempo vessavano l'Italia ». Abbiamo dunque, nel XII secolo un Gherardo maestro di letteratura italiana a Firenze; un Aldobrando senese suo discepolo, che scrive ad imitazione del maestro poesie italiane, e che negli ultimi anni della sua vita emigra a Palermo, e fonda là una scuola di poesia toscana, insieme col suo amico Pacino.

Tutto questo resulta chiarissimo dalla notizia dei due manoscritti.

Osservate, intanto, signori: nessun codice di nessuna città italiana serba memoria degli uomini ricor-

dati nei due manoscritti fiorentino e senese. Nessuna cronaca ricorda codesti nomi; nessun manoscritto contiene poesie di codesto Gherardo, di codesto Pacino, di codesto Aldobrando. I due codici mandati dall'anonimo di Palermo rivelano nomi e fatti ignoti a tutti, fatti nuovissimi, fatti, di cui nessuno ha tenuto memoria, a cui nessuno accenna: cose assolutamente ignorate e non registrate che là, in quelle carte che un anonimo trovò per caso, e per amore della fratellanza italiana regalò generosamente alle città sorelle.

No, io sbaglio, o signori. Anzi codesti stessi, identici nomi, codesti fatti portentosi, di cui tacciono tutti i manoscritti fiorentini, vaticani, senesi, veneziani; tutti gli scrittori di cose letterarie; tutte le mille cronache italiane; codesti fatti, proprio tali e quali, sono raccontati in un altro codice; codeste poesie sono contenute in un altro codice: e questo codice sapete voi chi lo possedeva? sapete voi quando fu scoperto? Lo possedeva il solito Cosimo Manca; e fu venduto da lui al Martini il 28 giugno 1865. Giusto il tempo necessario per fabbricarlo, dopo che io avevo nel 63 pubblicato il supposto sonetto di Aldobrando.

Quale strana coincidenza, quale stranissima combinazione riunisce qui il nome del Manca a quello del palermitano che volle sempre tacere il proprio nome!

Esaminiamo ora i fatti che resulterebbero da questo manoscritto, e rifacciamoci dalla notizia che vi ho letta.

Non si può negare che lo scrittore non abbia avuto cura, contro l'uso generale e costante di tutti gli scrittori medievali, di farci sapere le cose con tutte le particolarità desiderabili. L'anno della nascita, l'anno della

morte, il maestro che ebbe Aldobrando, e (notate bene) la sua andata da Firenze a Palermo coll'amico Pacino.

Voi sapete che una grave difficoltà per gli storici della letteratura italiana è stata quella di trovare alle origini una poesia siciliana in lingua quasi schiettamente toscana: difficoltà che ha fatto scrivere a molti le più strane cose che si possano immaginare. Ora ecco il prezioso manoscritto appianare, risolvere, chiarire ogni dubbio. Un senese, discepolo di un fiorentino, è andato a Palermo a fondare una scuola di poesia.

Non ci sentite voi forse la più solenne impostura sotto questa storia così bene architettata? E tanto più non dovrà apparire evidente la impostura a noi che ormai sappiamo non potere essere vero che le poesie sicule fossero scritte in dialetto toscano, ma che furono anzi scritte proprio in dialetto siciliano? Il falsario non conosceva questi nuovi studii, e quindi ha inventata la favola per risolvere una difficoltà che oggi non esiste più.

Il credere che abbia esistito una fiorente scuola poetica a Firenze nel secolo XII, porterebbe a dovere ammettere che noi fummo contemporanei allo svolgersi della letteratura provenzale, che la nostra poesia fu quindi affatto indipendente da ogni sua influenza. Ora voi dovete sapere che tra i discepoli di Gherardo ci sono uomini di tutte le parti d'Italia, ci sono dei veneti, dei vercellesi, dei genovesi, dei sardi, dei pisani. Come dunque, quando gia c'era una poesia italiana, un'arte italiana, formata, adulta, originale, gl'Italiani scrivevano in poesia provenzale? Come mai nel secolo XIII i primi saggi di poesia italiana sono una copia fedele della poesia occitanica? Che cosa ne era stato di tutto il movimento letterario del secolo precedente?

Bisogna credere ad un nuovo diluvio universale che avesse sommerso ogni cosa, eccettuati i tre codici dell'anonimo di Palermo e del frate di Cagliari. Dante istesso, che nel Volgare Eloquio mostra di conoscere tanti poeti di scuola cortigiana e di scuola popolare, di tutta la scuola fiorentina di Gherardo non sa nulla, nulla affatto.

Ed avvertite che non si può già dire che i manoscritti contenenti tali poesie fossero alla fine del XIII secolo affatto sconosciuti a tutti; non si può dirlo, perchè ci sono in Guittone d'Arezzo dei versi identici ad alcuni di Aldobrando; e perchè (come preziosamente confessa uno dei più tenaci difensori delle Carte di Arborèa) « non vi è quasi parola o modo di dire negli scrittori del XII secolo, che non si trovi anche in Fra Guittone ».[1] Guittone dunque conobbe i poeti della scuola fiorentina ed anche li imitò. Dante, di poco posteriore, Dante che vive nella città stessa di Gherardo, e che si mostra conoscitore di tutta la letteratura anteriore a lui, non solamente italiana, ma e provenzale e francese, Dante non ha saputo nulla del suo famoso concittadino, le cui opere erano pure studiate dal frate di Arezzo. E lasciamo anche Dante da parte. Ma non vi pare strano, scriveva giustamente il prof. D'Ancona, che di codesti fiorentini, senesi, pisani, genovesi, cagliaritani, veneti, vercellesi, i quali al tempo loro dovettero godere di una certa fama, e probabilmente essere uomini di toga e di spada, mischiati nelle faccende civili, nei negozi delle corti, nei tumulti delle guerre,

---

[1] Baudi De Vesme, *Osserv. intorno alla Relaz. sui mss.* ecc., pag. 63. Vedi anche a pag. 64.

non vi pare strano che non si trovi niuna menzione, non che delle opere, neppure del nome di uno solo di loro? che non si trovino ricordati in nessuna cronaca, in nessuna carta autentica del tempo, in nessun atto pubblico o privato, in nessun placito o privilegio o contratto? Non è stranissimo che nessuna di quelle tante poesie si ritrovi in qualche codice di qualche biblioteca italiana; che rimaste ignote a tutti (fuori che all'unico Guittone d'Arezzo) fino al secolo XV, sieno poi ricadute in una dimenticanza assoluta fino alla seconda metà del secolo XIX?

Ed ora voi mi chiederete naturalmente un saggio di questa antichissima poesia italiana, di questa poesia del secolo XII, poesia delle origini, che avrà caratteri nuovi, che ci rivelerà qualche cosa di originale, che ci aprirà le arcane sorgenti della nostra più antica elaborazione letteraria.

Bruno de Thoro di Cagliari, discepolo di Gherardo fiorentino, scrive nel 1100 (teniamo bene in mente la data) a una sua donna:

Da quel dì che con più giocondo viso
Ascoltasti pietosa lo meo orare,
E temprando le labia a dolce riso
L'alma di gioi mi festi inebriare ....

Questa stessa donna egli la chiama anche

Alma dell'alma mia e spirto e vita.

Aldobrando scrive queste due quartine:

Venti e più vidi giovane giojose
In dilettoso e bel giardino ameno,
Ove poi colte le vermiglie rose
Ed altri fiori ne abbellavan seno.

Poi con dolci canzoni ed amorose
Rendean quel loco d'allegranza pieno;
In tale Amor, che l'ali sue nascose,
Scegli, mi disse con parlar sereno ....

Un poeta romano sui primi del duecento scrive questa poesia in morte di una giovane:

Ahi! disventura, la fedel Corinta,
Bella qual rosa inver giardin piacente,
Ch' a li chiari occhi sui diceasi vinta
La luna risplendente,
Morbo fatal da lo meo sen divise,
E lo mio cor conquise.
Ahi! pietosi pastori, al pianto meo
Lo vostro pur unite,
E mesti a piè di questo marmo dite:
De le ninfe l'onor, ahi! destin reo,
Lo nostro amore, qui Corinta giace,
Possa gauder fra li astri eternal pace.

Queste poesie non sono brutte. Quest'ultima ha un non so che dell'Arcadia ch'è una meraviglia. L'Arcadia prima del duecento è una scoperta degna delle carte d'Arborèa.

Ora, mentre, per esempio, Bruno de Thoro sapeva scrivere così bene, così chiaramente e con una certa eleganza, qualche volta mutava stile. Accanto al sonetto

Venti e più vidi giovane giojose

c'è quest'altro:

Ahi! como adimorare poi ch'è suto
Con tal viziata donna? Non savranno
Pejo de non tirar col trafer muto
O altro qual puga ad uomo dar affanno

e via dicendo, dove io non capisco nulla. C'è un'altra quartina che dice:

E chi nesciente donna orgogliosa
Mobil non foglia a più leggero vento
O mar che fa fidata sospeciosa
Ad onde altere sue nave a convento,

dove pure non si capisce niente, se non forse la somiglianza strana con alcuni versi del Boccaccio, nel *Filostrato*:

Giovine donna è mobile ....
Volubil sempre come foglia al vento.

Come uno stesso poeta possa scrivere in modo tanto diverso non può intenderlo nessuno, eccettuati i sostenitori dell'autenticità delle Carte di Arborèa.

Qualcheduno però potrebbe qui, non senza ragione, obiettare che è strano, come un uomo che ha avuto sufficente ingegno per fabbricare queste falsificazioni così svariate, possa poi cadere in sì grossolano errore da far parlare lo stesso poeta in modo tanto diverso. Ed anche di questo fatto, a prima vista non spiegabile, io credo di potervi dare la più chiara spiegazione. Non sarebbe difficile il dimostrare che il falsario per queste sue composizioni italiane si è fondato quasi esclusivamente sopra Guittone d'Arezzo. Ora nella raccolta a stampa delle poesie di Guittone ci è precisamente questa stessa disformità: componimenti inintelligibili, contorti, pieni, riboccanti di latinismi e di provenzalismi, stanno accanto a dei sonetti facili, lisci, quasi eleganti. Il falsario ha detto: se Guittone potè fare così, facciamo fare così anche ai supposti poeti del secolo XII. Se non che, egli non sapeva che quei sonetti, nella edizione del Valeriani attribuiti a Guittone, sono stati riconosciuti per apocrifi, e posteriori a lui di molto tempo. Il falsario si è fidato al libro, e il libro lo ha tradito.

Ed ora passiamo ad un'altra meraviglia. Vi ricorderete che nella breve notizia premessa alle poesie di Aldobrando vi è detto che egli avversò gl'imperatori che vessavano l'Italia. È singolare come ogni frase, ogni parola delle Carte di Arborèa trova riscontro e conferma in altre carte .... sempre di Arborèa. Sicuro, Aldobrando fu un buon italiano, che scrisse anche delle poesie politiche, e tra le altre una canzone sulla battaglia di Legnano, dove si parla dell'*Italia grande*, dell'*Itala gloria*, del *Dio degli eserciti*; dove c'è un verso che dice: *Inchinati ai suoi piè gli itali figli*; e tutto ciò nel secolo XII. Come prima l'Arcadia, così ora troviamo in quei vecchi poeti delle origini anche qualche cosa del quarantotto. Se tutto ciò sia possibile, se tutto ciò non porti impresso il suggello della più sfacciata falsificazione, io lascio che giudichiate voi stessi.

I principali lavori per dimostrare la non autenticità delle Carte d'Arborèa sono due: il giudizio dell'Accademia di Berlino, cioè di Iaffè, Mommsen, Dove e Tobler; e uno scritto del mio caro amico e collega prof. Vitelli.

Il prof. Iaffè giudicò chiara la falsificazione dall'esame paleografico delle carte. A lui oppose altri fatti paleografici il Baudi de Vesme, per sostenere l'autenticità. Per noi questa è una questione d'importanza secondaria. Se ha ragione Iaffè, vuol dire che il falsario conosceva poco l'arte sua; se ha ragione il signor Baudi, vuol dire che la conosceva benissimo. Quando il contenuto delle carte è in contradizione piena, recisa, assoluta, con tutta la storia morale e intellettuale del medioevo, che cosa importa più a noi della paleografia? Provateci che la Sardegna era in condi-

zioni diverse da quelle di tutta l'Europa; provateci che per la Sardegna non c'è stata età di mezzo; ma provatelo con documenti che escano dal giro delle vostre Carte d'Arborèa. Quando ci avrete provato questo *autenticamente*, allora potremo fare la questione paleografica, perchè allora solamente comincerà a diventare possibile che le vostre carte sieno antiche. Fino ad ora esse non sono altro che un non senso, un assurdo, una impossibilità storica.

Tra le obiezioni linguistiche del Tobler, troviamo questa gravissima, ed alla quale nessuno ha risposto. È noto che tanto il francese che il provenzale serbarono qualche avanzo della flessione latina dei nomi. Come va che nei documenti sardi del secolo VIII non si trova la benchè minima traccia della distinzione tra il nominativo e i casi obliqui? È probabile che il falsario non conoscesse gli studii moderni sulle lingue romanze. Se li avesse conosciuti, la declinazione latina farebbe pompa di sè nelle pergamene famose che il Manca vendeva e che il signor Pillito, con scienza paleografica meravigliosissima, decifrava.

La bella memoria del professore Vitelli è piena di osservazioni importanti e curiose. Egli dimostra fino all'evidenza che le Carte di Arborèa sono fabbricate sulla Storia di Sardegna del Manno. Ve ne darò qualche esempio. C'è tra codeste carte un Ritmo latino, del quale si dice essere stato autore Deletone. I Deletoni sardi sono nominati da Cicerone; dei Deletoni parla il Manno, ricordando il luogo di Cicerone; nelle Carte di Arborèa esce fuori il Deletone del VII secolo autore del Ritmo. Se non che, è bensì vero che il Manno parla dei Deletoni ricordati da Cicerone; ma i mano-

scritti delle orazioni di Cicerone non hanno Deletones, ma *Delicones* o *Delecones*. Copiando il Manno non si è fatto altro che ripetere un suo errore.

Del pari una nota del Manno ricorda un Domizio Simajo nominato da Cicerone. E subito ecco un codice di Arborèa colla illustre famiglia *Simaiorum*, e con un *Simaius*. Quale disgrazia! Anche questo è un altro sproposito: il Manno ha Simajo; ma Cicerone invece aveva scritto *Sincajus* o *Singaius*.

Potrei seguitare un pezzo a citarvi altri fatti consimili, quello stranissimo, per esempio, di Tigellio Ermogene, dove di due persone, per non avere inteso una satira di Orazio, ne è fatta una sola; quello del pretore Mummio ed altri. Ma bisogna che mi affretti.

Solamente lasciate che vi racconti anche questa. Il Manno, discorrendo l'origine del motto notissimo *Sardi venales*, congetturò assai arbitrariamente che derivasse questo dalla gran quantità di schiavi tratti a Roma dopo le vittorie di Gracco, e che per molti giorni non trovarono compratori. È una supposizione, niente più che una supposizione, che una congettura tutta soggettiva dello storico. Ebbene, l'ipotesi del Manno si muta in certezza nelle Carte di Arborèa: *non potuerunt emi per multas dies .... propterea dicti fuerunt venales*. Ma il bello si è che il Tola (un dotto sardo che non crede alle Carte d'Arborèa) ha invece dimostrato incontestabilmente che il motto non si riferisce punto ai Sardi, ma bensì agli Etruschi. Il Manno ha sbagliato, ma le Carte di Arborèa hanno evidentemente mentito.

Rispetto alle poesie italiane delle Carte d'Arborèa gravissime sono le obiezioni che muove il Vitelli.

Quella, per esempio, che repugna il credere che sia stata l'Italia la prima a passare dal latino alla lingua volgare, come pure resulterebbe da queste carte.

Noi che nel nostro corso introduttivo ci siamo studiati di rilevare le condizioni speciali, nelle quali si trovava l'Italia nel medioevo; noi che abbiamo lungamente parlato delle influenze classiche e di tutto quell'insieme di fatti, pei quali l'Italia doveva essere l'ultima tra le nazioni latine ad abbandonare la sua lingua nazionale; noi nelle nostre lunghe analisi e nelle nostre deduzioni non abbiamo fatto che spropositare. Le Carte d'Arborèa smentiscono tutto quello che abbiamo detto.

Ma non avremo noi forse diritto di aspettare che codesta smentita sia confermata da qualche altro documento che sia indipendente dai codici che il Manca vendeva e che il Pillito decifrava? Per noi stanno tutti i documenti, tutte le opere, tutte le testimonianze di sette, otto, dieci secoli di storia. Contro di noi, solamente un manipolo di fogli tenebrosamente comparsi alla luce, di cui solamente il Manca conosceva la sorgente, in cui solamente il Pillito sapeva leggere, anche quando la scrittura era per tutti illeggibile.

Come si spiega, ad esempio, che questi poeti del XII secolo, anteriori ad ogni influenza provenzale, provenzaleggino poi fino alla nausea, e nelle parole e nei concetti? Come fanno i sostenitori delle Carte d'Arborèa a spiegare l'uso di parole come *bellore*, *valura*, *amanza*, *perdonanza*, *zambra*, e cento altre di forma schiettissima provenzale? Il signor Baudi risponde che tutto ciò viene dal basso latino. Ma questo è un errore: essendo per qualunque romanista cosa indubitabile e scientificamente stabilita che tali forme per pas-

sare dal latino all'italiano hanno dovuto incontrare la parola francese o provenzale.

I sostenitori delle Carte di Arborèa dicono, rispondendo per le generali: alto là, tutto quello che voi, o miscredenti, andate dicendo, non ha fondamento. La Sardegna fu nel medioevo in condizioni diverse da quelle di tutta la rimanente Europa, ed ecco perchè in Sardegna si sono potuti verificare i fenomeni letterarii, a cui voi non prestate fede.

In condizioni diverse da quelle di tutta la rimanente Europa? Sarà. A voi tocca di provarcelo. Ma, e non è forse già provato tutto il contrario? Il barone Manno, sardo e molto dotto, ha scritta la storia della sua isola, consultando le carte degli archivi, frugando, investigando, traendo in luce tutto quel più che poteva. Il suo lavoro è anteriore alle scoperte delle carte di Arborèa. Ebbene, dalla storia del Manno, queste condizioni eccezionali della Sardegna non appariscono punto; il medioevo è là come è dappertutto.

Dunque? dunque le carte autentiche della Sardegna, le carte studiate lungamente e coscenziosamente dal Manno, non ci presentano le vostre supposte condizioni eccezionali.

Queste condizioni non sono date che dalle vostre Carte d'Arborèa. L'argomento che voi recate si ritorce inesorabilmente contro voi stessi.

Dicono ancora i sostenitori delle Carte di Arborèa (ed è proprio una obbiezione senza peso): dove vorreste che un falsario avesse trovata o comprata la carta antica, sulla quale sono scritte tutte quelle prose e quelle poesie? Al che risponde il Liverani, cosa a tutti notissima, che negli archivi si trovano sempre

e facilmente quaderni e protocolli bianchi dei più remoti secoli.

I sostenitori delle Carte si trincerano finalmente dietro questo formidabile argomento: chi sarebbe stato capace, chi avrebbe avuto l'ingegno ed il tempo di falsificare un ammasso tale di carte? E con quale scopo? Io non capirei davvero un Procuratore del Re che davanti al corpo di un uomo ucciso dicesse: io non credo che quest'uomo sia morto, perchè non so trovare chi possa averlo ammazzato. L'argomentazione non sarebbe molto diversa. E riguardo poi alla prima domanda, bisogna, per farla, conoscere ben poco la storia delle falsificazioni. Potrei citarvene un numero grandissimo. Ma mi limiterò invece a poche. Annio da Viterbo pubblicò nel 1498 a Roma dodici volumi *Antiquitatum Variarum*, tutta roba falsa. Un gesuita spagnuolo, Higuera, per riparare al silenzio della Storia intorno allo stabilimento del Cristianesimo in Ispagna, fabbricò molte cronache, una delle quali attribuì a Flavio Dexter; e un altro gesuita finse di aver trovato il manoscritto nella Biblioteca di Fulda. Ci fu un Alfonso Ciccarelli, medico, nato circa il 1532, la storia delle cui falsificazioni fu narrata dal Tiraboschi, ed è curiosissima.[1] Egli falsificò testamenti, privilegi e diplomi imperiali, cronache, storie, genealogie, trattati, insomma un po' di tutto. Il primo, a cui pare (dice il Tiraboschi) che appiccicasse le sue imposture, fu il principe Alberigo Cibo di Massa. Quando nasceva qualche dubbio nell'animo del Cibo sull'autenticità di certe carte, subito il Ciccarelli ne fabbricava delle altre, che confer-

---

[1] *Riflessioni sugli scrittori genealogici.*

massero quei fatti. Uno degl' ingannati da lui fu anche Francesco Sansovino, che scrivendo la storia delle *Famiglie illustri d'Italia* si appoggiò ai falsi documenti del Ciccarelli. Se io vi dessi qui il nome ed il titolo di tutti gli autori e di tutte le opere da lui supposte, voi ne rimarreste grandemente meravigliati, e vedreste che a paragone di quello che fece il Ciccarelli non è nulla quello che ha fatto il falsario delle Carte di Arborèa.

Un conte Lariano Alberti di Orte falsificò codici, lettere, pitture, arazzi, sigilli, impronte, stoviglie, diede fuori molte opere fabbricate da lui come appartenenti al Tasso; ed ebbe onori, attestati di stima; i più illustri scienziati e letterati di Europa gli rilasciarono certificati di lode, e poi andò a finire in un processo, dove tutto fu scoperto.

Hanka inventò i manoscritti boemi. Vrain-Lucas falsificò ventisette mila manoscritti, come resulta da un clamoroso processo, e li vendè al prof. Chasles a Parigi. Insomma la storia dei falsarii è così vasta e varia, che il venirci a dire che nessuno poteva inventare le Carte di Arborèa, è più che puerile.

Nè lo scopo, per cui furono inventate, è poi troppo difficile a trovarsi: la glorificazione della Sardegna e dell' Italia da un lato, ed anche un po' di guadagno dall' altro. Si dice che fatti tutti i calcoli, il falsario debba avere raccolto circa sedici mila franchi. Quale opera del suo ingegno gli sarebbe stata pagata altrettanto?

Alla questione delle Carte di Arborèa sono mescolati due nomi onorandi, superiori ad ogni più lontano sospetto, quelli di Pietro Martini e del conte Baudi de

Vesme, gentiluomini dotti e rispettabili, che spesero denari e fatiche per pubblicarle, e che con fede sicura ne sostennero l'autenticità. Rispettiamo le loro convinzioni, sebbene non ci sia possibile parteciparle.

Voi non vorrete certo, signori, che io vi dica il nome del falsario. E non potrei dirvelo, perchè non lo so. Quello solo che mi pare, non solo probabile, ma certo, si è che egli doveva essere un paleografo molto abile e che potesse stendere la mano negli archivi di qualche città di Sardegna. Cosimo Manca è possibile che lo sapesse, ma è morto. E disgraziatamente è morto anche il decifratore di tutte quelle Carte, il paleografo Pillito. Oramai non possiamo sapere più nulla, ma è probabile, molto probabile, quasi sicuro, che nuove Carte di Arborèa non verranno in luce mai più.

Tutti i fantasmi evocati dalla penna del taumaturgo impostore sono rientrati nei loro sepolcri, e non compariranno mai più davanti a noi; il poema eroicomico è finito. Io sento di potervi garantire che nel cupo deposito, da cui il Manca traeva le sue carte, non c'è più nulla; come sono certo che tra pochi anni dalle controversie letterarie sarà affatto sparita questa vana e noiosa questione delle falsificazioni di Arborèa, che ha appassionato tanti spiriti, che ha fatto perdere inutilmente tanto tempo, che è stata cagione di tante acri polemiche. Gli onesti ed illusi sostenitori di quelle Carte malaugurate ci dicono: voi volete disconoscere, volete calpestare una nuova gloria che si aggiunge alle tante glorie d'Italia; i vostri preconcetti e i vostri pregiudizi letterarii non vi permettono di accettare le nuove e grandi verità che emanano da questi documenti. Noi, o signori, respingiamo energicamente quest'ac-

cusa. Noi amiamo quant'altri mai le glorie vere della nostra patria; noi non abbiamo nè preconcetti nè pregiudizi; è nostro orgoglio anzi essere, umili sì, ma zelanti seguaci e propugnatori di quel metodo che non crede che ai fatti, che non studia che i fatti. Ma questi fatti noi li vogliamo chiari, lucidi, sicuri, autentici, genuini; vogliamo vederli da tutti i lati; investigarli per farne fondamento stabile di scienza, non base equivoca e barcollante alle ambizioni municipali o ad altri ignobili fini di un disprezzabile falsario. Noi amiamo la nobile e forte Sardegna come ogni parte d'Italia; noi saremmo felici di poter dire: sì, è vero, un'isola italiana ha avuto nell'evo medio una civiltà superiore a quella di tutti gli altri popoli dell'Europa; sì, è vero, la nostra lingua è più antica di tutte le altre lingue sorelle; sì, la nostra letteratura è indipendente da ogni influenza straniera, ha dei componimenti antichissimi e originali. Sarebbe un vanto per noi poter dire tutto questo, confessare di avere sbagliato, ricominciare tutti i nostri studii ed i nostri lavori. Ma quando tutto questo ci apparisce come una falsità, come una impudente falsità, dovremmo forse per amore della gloria italiana rinnegare la nostra coscienza? Chi lo facesse diventerebbe davvero più disprezzabile del falsario delle Carte d'Arborèa.

FINE DEL TOMO SECONDO

INDICE

Capitolo I..... — Influenze Provenzali.....Pag. 1
Capitolo II..... — Influenze Francesi e primi tentativi dialettali Italiani 25
Capitolo III..... — Poesie dialettali di genere religioso e morale nel settentrione d'Italia 53
Capitolo IV.... — Poesie dialettali di genere giocoso e amoroso nel settentrione d'Italia 89
Capitolo V..... — Poesie dialettali di genere civile e politico nel settentrione d'Italia 101
Capitolo VI.... — Composizioni dialettali di genere amoroso nel mezzogiorno d'Italia 111
Capitolo VII.. — La scuola poetica siculo-provenzale 155
Capitolo VIII. — La lirica religiosa nell'Umbria 187
Capitolo IX.... — La drammatica religiosa 203
Capitolo X..... — La poesia amorosa in Toscana 237
Capitolo XI.... — La poesia giocosa e satirica in Toscana..... 249
Capitolo XII... — Toscana e Bologna 275
Capitolo XIII. — Poesie allegorico-morali..... 291

APPENDICI

Appendice I..... — Dialogo di Rambaldo di Vaqueiras con la Donna Genovese 237
Appendice II..... — Il Carroccio di Rambaldo di Vaqueiras.... 341
Appendice III..... — Compianto di Sordello in morte di Blacas.. 351
Appendice IV.... — Serventese di Pietro della Caravana 355
Appendice V..... — Saggio del Macaire 359
Appendice VI.... — Saggio della Prise de Pampelune..... 373
Appendice VII.. — Saggio del Bòvo d'Antona e del Raynardo e Lesengrino 379
Appendice VIII. — Le Carte di Arborèa..... 389

CORREZIONI

A pag. 190, riga 2 della nota, in luogo di *poeti francesi*, leggi *poeti francescani*.

A pag. 351 e 353, nel titolo, in luogo di *Blancas*, leggi *Blacas*.

BINDING SLIP NOV 5 1960

16

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
4037
B3
v.2

Bartoli, Adolfo
Storia della letteratura
italiana